تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• أكتوبر 2022 • العدد 385 • الثمن 5 جنيهات

فنون الفرجة الشعبية فى

المولد النبوى الشريف

- سمير المنزلاوى: المدن الكبيرة تُصيبنى بالكآبة والمرض

- أربعة أقطاب فى غار مصطفى مشرفة.. حكاية صورة

- عبدالله صبرى ثقيل الخطوة إلا فى الموت

من النكسة إلى الانتصار

ملامح من الحياة الثقافية المصرية

ملف العدد



صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

أمين عام النشر الثقافى
جرجس شكرى

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية
مسعود شومان

مدير عام النشر الثقافى
الحسينى عمران

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

هيئة التحرير

رئيس التحرير
طارق الطاهر

نائبا رئيس التحرير
إسراء النمر
عائشة المراغى

مدير التحرير التنفيذى
مصطفى القزاز

التدقيق اللغوى
سعاد عبد الحليم

الإخراج الفنى
أحمد عزت

تنفيذ الداخلى
أحمد نبيل

الماكيت الأساسى: **أحمد عزت**



المراسلات

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

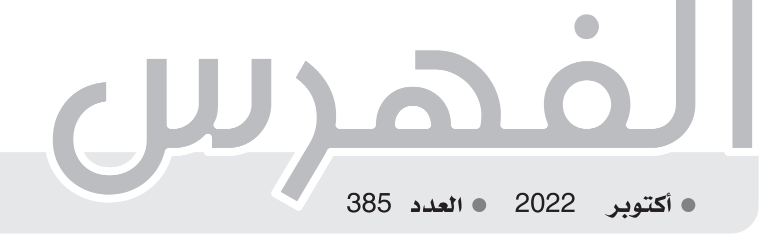
Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





الثقافة الجديدة

• أكتوبر 2022 • العدد 385

مقبرة طه حسين تاريخ وطن

جدل كبير دار فى الأيام السابقة حول نقل مقبرة د. طه حسين من مكانها الحالى إلى مدينة ١٥ مايو، لإقامة محور مرورى جديد، هذه المقبرة التى شيدتها الحكومة المصرية فى أكتوبر ١٩٧٣، بناءً على قرار من محافظ القاهرة آنذاك، واستمر البناء ساعات متواصلة، لتتمكن من استقبال جثمان عميد الأدب العربى فى ٣١ أكتوبر، بعد جنازة كُتب لها أن تكون رسمية بحضور نائبى الرئيس، لتتحول إلى شعبية بمشاركة جماهيرية واسعة، اصطفت على جانبى الطريق المؤدى من جامعة القاهرة حتى مسجد صلاة الدين، وبمجرد خروج الجثمان من الجامعة، اندفعت الجماهير للمشاركة فى جنازة رجل شعروا بأنهم مدينون له بالكثير، فهو الذى دافع مرارً عن حقوقهم، لدرجة رفعه شعار «التعليم كالماء والهواء».

هذه الجماهير التى خرجت فى أكتوبر ١٩٧٣، خرج أبناؤها وأحفادها الآن -بصورة عصرية- مستخدمين وسائل الاتصال الحديثة، تطالب ببقاء المقبرة فى مكانها، باعتبارها جزءًا من تاريخ أجدادهم وآبائهم، وتاريخهم الذى يجب الحفاظ عليه.

وإزاء هذا الرفض الشعبى للمساس بمقبرة العميد، خرجت أسرته ببيان نشرته حفيدته على صفحتها الشخصية على«الفيسبوك»؛ بيان كُتب بلغة راقية وإنسانية تعكس روح طه حسين وعائلته، التى تتمسك ببقاء رفاته فى وطنه، وتحديدًا فى مقبرته التى -على حد تعبير الحفيدة- زرعت فيها جدتها شجرة الميموزا، وتكشف الحفيدة عن علاقتها بهذه المقبرة ومتى بدأت: «اكتشفت هذه المقبرة فى السابعة والعشرين من عمرى فقط، عندما توفيت والدتى ودفنت هناك، ومنذ ذلك الوقت أحببت دائمًا زيارة هذا المكان، بالنسبة لى يمثل جذورى، حيث دفنت عظام أجدادى وأيضًا هو المكان الذى سأدفن فيه بعد كل رحلاتى وأسفارى».

وقد نفت الحفيدة بوضوح فكرة نقل رفات طه حسين خارج وطنه: «قال خالى إن العميد كرس حياته لتطوير مصر ولمناصرة حقوق الفقراء والعدالة، والدفاع عن المساواة، حتى زوجته الفرنسية أعادت جواز سفرها للسفارة الفرنسية، عندما هاجمت بلادها مصر أثناء العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، فكيف «ننفيه» عن بلده؟ يسأل خالى».

هذا البيان الذى لا يوضح فقط موقف الأسرة عن مساءلة نقل الرفات بعد إزالة المقبرة، بل يعبر عن حب عميق لهذه العائلة الكريمة تجاه مصر، هذا الحب الذى قابله بنفى صريح، تصدر الصفحة الأولى من جريدة «أخبار اليوم» يوم السبت ٣ سبتمبر بعنوان لافت للأنظار وقاطع فى دلالته: «لا صحة لإزالة مقبرة طه حسين»، وفى التفاصيل: «نفت محافظة القاهرة ما تم تداوله عبر عدد من المواقع الإخبارية وصفحات التواصل الاجتماعى بشأن إزالة مقبرة الدكتور طه حسين عميد الأدب العربى.. وأكدت المهندسة جيهان عبد المنعم نائب محافظ القاهرة للمنطقة الجنوبية، أنه لم يصدر قرار بإزالة المقبرة.. موضحة أن هذه المنطقة لا تدخل ضمن أعمال التطوير التى تتم حاليًا فى حى الخليفة».

والمُدهش أننى عندما كنتُ أطلع على تفاصيل جنازة طه حسين، الذى رحل بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ وتحديدًا فى ٢٨ أكتوبر، وجدتُ ضمن وصف الجنازة وجود لافتتين؛ واحدة عبارة عن مقولة لتوفيق الحكيم، وضعت على باب قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة، وهى: «فارقت روحه الحياة، بعد أن فارق اليأس روح مصر»، أما الثانية فوضعت على الباب الخارجى لجامعة القاهرة، وهى مقولة مؤثرة عن طه حسين لا سيما فى هذه اللحظة: «التزمت بتراب مصر حتى عشت أيام انتصارها»، وها هى مصر تلتزم بحماية ترابك ورفاتك.

رئيس التحرير



مواكب الطرق الصوفية
والأعلام والإنشاد
أبرز المظاهر

فنون الفرجة الشعبية فى

يضم الاحتفال بالموالد، وعلى رأسها الاحتفال بالمولد النبوى الشريف، كافة فنون الفرجة الشعبية، والتى تشتمل على عناصر الحدث والصورة والإيقاع وفنون الأداء القولى والحركى والجمهور، وهي فنون تعبيرية قولًا وحركة ولحنًا وتشكيلًا، معبرة عن روح الجماعة أو الفرد المُبدع فى مشاركة احتفالية جمعية تقوم على عنصرى الاستجابة والتلاحم فى المناسبات الاحتفالية المختلفة: (دينية- اجتماعية- ترفيهية)، وذلك مثل: (الأفراح- الموالد- الأسواق- المقاهى)، أما جذور الدراما الشعبية فتشمل رواة السيرة وشعراءها (تجسيدًا لا سردًا): (المداحون والمنشدون- الحواة- المشخصاتية والمهرجون- الحكواتية- السامر- الأراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا).

أحمد فوزى حميده

رصد الكثير من الكُتّاب والمؤرخين والمستشرقين مظاهر الاحتفال بالمولد النبوى فى المدن الكبرى -خاصة القاهرة والإسكندرية- حيث تتحول الشوارع إلى ساحة لعرض كافة الفنون الشعبية، ذلك لم يكن قاصرًا على القاهرة والإسكندرية، بل إنه كان وما زال عامًا فى المدن والمراكز، وفى كثير من القرى والبنادر أيضًا، وهناك من الكُتّاب من قدم وصفًا شاملًا لمظاهر الاحتفال فى الريف المصرى.

ليلة سلطانى

فى كتابه «حياة القرى» لمحمود أبو رية، والذى ضم فيه مقالاته التى نشرها فى ثلاثينيات القرن الماضى، واصفًا من خلالها حياة وأحوال القرية المصرية، يقول: «يستقبل المسلمون فى مشارق الأرض ومغاربها شهر ربيع الأول من كل عام بالفرح والسرور، وتراهم يتخذون فى هذا الشهر وسائل كثيرة يظهرون فيها فرحهم بذكرى المولد النبوى الكريم، ويجعلونها دلائل على الاحتفاء به، ولأهل القرى طرق فى إحياء هذه الذكرى اعتادوا عليها..».

يكون الاحتفال بذكرى مولد النبى -صلوات الله عليه- فى القرى، إما عامًا يقوم به أهل القرى جميعًا، وإما خاصًا ينهض به فرد واحد، وهذا الاحتفاء لا يعدو طريقتين، فإما أن يكون فى جمع يطلق عليه اسم (ليلة سلطانى)، وإما فى حفل تتلى فيه قصة المولد من أحد المقرئين.

والليلة السلطانى يقوم بها رجال الطرق الصوفية فى القرية التى تحتفى بالمولد، وفى الغالب يدعى إليها طوائف أخرى فى القرى المجاورة، ومتى اجتمعت هذه الطرق فى مكان، أطلق على هذا المكان اسم (الجمع)، ويكون فى اليوم الثانى عشر من شهر ربيع أو فى غيره من أيام هذا الشهر، وأيامه كلها صالحة للاحتفاء بذكرى المولد فيها.

والمكان الذى يجتمع فيه هذا الجمع تقوم فى وسطه خشبة عالية يسمونها (الصارى) يرفع عليها علم الطريقة الغالبة فى البلد الذى يحتفل بالمولد، واسم هذا العلم (البيرق) وخليفة هذه الطريقة هو الذى يتولى دعوة رجال الطرق التى تدعى من قراها.

ويغرز حول هذا الصارى -على أبعاد منتظمة خشبات أخرى ليست فى طوله- ومن ثم يكون هذا الصارى منها (القطب) من الرحى، ويصل بين هذه الخشبات، والصارى حبال تزين بالأعلام، وكذلك يتدلى من الصارى إليها حبال يعلق عليها المصابيح بالليل.



ويبدأ العمل فى هذا الجمع بعد صلاة العصر، فتقبل طوائف القرى من كل حدب تقرع طبولها وتنفخ فى مزاميرها، وتنقر دفوفها ويرفرف علمها وهو (البيرق)، ثم تأخذ كل طائفة مكانها فى دائرة الصارى، حتى إذا التأم جمعهم واستدارت حلقتهم أقاموا الأذكار المعروفة، ويتولى حلقة الذكر كلها رجل واحد يسمونه (ماسك الذكر) وهو الذى يقوم بتنظيم حركاته وأصواته بحيث يكون كل الذاكرين على نظام واحد فى الحركة والاهتزاز والتمايل وغير ذلك.

وعند الغروب ينفض الجمع وتوزع الطوائف على أهل البلد لتناول الغداء، بحسب مقدرتهم فيأخذ بيت طائفتين، ويأخذ بيت آخر طائفة، وقد تنقسم الطائفة إلى بيتين، وذلك حسب عددها، وقد يبلغ عدد الطائفة خمسين رجلًا.

وبعد صلاة العشاء يعودون إلى هذا (الجمع) ليذكروا الله هنيهة ثم ينهض واحد لعمل خاص اسمه (النقيب)، وهو أن يذكر أسماء طائفة من الأولياء، وبعد أن يذكر اسم الولى يطلب له ولاتباعه قراءة سورة الفاتحة.

وفى آخر الليل يتفرق الجمع إلى بيوت أهل القرية التى أكلوا فيها، وفى الضحى يعودون للاستعداد (للموكب) وهو يتألف من هذه



الطوائف وما يتبعها، فيمشى بعضها وراء بعض بطبولهم ودفوفهم ومزاميرهم، ووراء هذا الموكب كله يسير خليفة البلد، وهذا الموضع فى المواكب يحرص عليه كبار الصوفية ويسمونه (العقب) وتراهم يتزاحمون عليه، بل ويتقاتلون وقد تصل معاركهم إلى المحاكم.

وبعد أن ينتهوا من هذا الموكب يرجع كل خليفة بطائفته إلى البيت الذى قضى فيه ليلته، لتناول الطعام وليترك فيه أثرًا من ماء أو غيره يتبرك به من فى البيت وجيرانهم وأقاربهم، ثم يأخذ (المعلوم) ويختلف مقداره فيكون نصف جنيه أو جنيه ليوزع بين الخليفة وأتباعه.

وتسمع عبارات تتردد بكثرة أن فى هذا الموكب أسرارًا عجيبة، وكرامات غريبة؛ فإذا زف به صبى عاش هذا الصبى وطال عمره، وإن سارت فيه عقيم وقرئت لها الفاتحة؛ حملت من فورها، وإذا مشى معه مريض شفى من مرضه، وهلم جرا.

رصد الكثير من الكُتّاب والمؤرخين والمستشرقين مظاهر الاحتفال بالمولد النبوى فى المدن الكبرى؛ حيث تتحول الشوارع إلى ساحة لعرض كافة الفنون الشعبية

سرادق القرية

أما الطريقة الثانية فى إحياء ذكرى المولد النبوى الشريف فى القرى، هو أن يقام له حفل يضرب له سرادق أو خيمة فى أوضح مكان بالقرية ويزين بالأعلام الملونة وتصف فيه المقاعد والأرائك، ويقوم ذلك كله بعد أن يتفق مع الذين جعلوا صناعتهم قراءة قصة المولد الكريم على الموعد الذى يحضرون فيه من بلادهم.

وفى اليوم الذى يحدد لإحياء ذكرى المولد من قارئ القصة النبوية؛ لأن فى شهر ربيع الأول تكثر دعوة الناس لهؤلاء القراء، ومن أجل ذلك تراهم هم الذين يحددون موعد إقامة المولد. فى مساء اليوم يجتمع الناس فى السرادق الذى يقام لهذه الذكرى لكى يسمعوا القصة، وأكثرهم يسعون إلى هذا الحفل لإمتاع نفوسهم بسماع صوت القارئ وغنائه، وقبل حضوره يبعث ببطانته الذين معه، ولا يقل عددهم عن ثلاثة مشايخ، فيصعدون إلى المنصة التى لهم، وهى تعلو عن المقاعد بمقدار متر ونصف.

ويأتى صاحبنا متثاقلًا فترنو الأنظار إليه ولا يأخذ فى عمله إلا إذا شرب القهوة وجيئ له بشىء من (سكر النبات) ليمتصه أثناء عمله، ويقولون إن ذلك ينفع فى تليين صوته وإكسابه شيئًا من الرخامة، وأكثر هؤلاء الشيوخ يزيدون على ذلك بأن يدسوا النشوق إلى مناخرهم ثم يتلقون بمناديلهم المحلاوى منها ما تقذفه.. ولا يبالون أن يرى الناس فى هذا المنظر ما تشمئز منه نفوسهم.



من مظاهر الاحتفال بالمولد النبوى

وبعد ذلك يقرأ بعض آيات من القرآن الكريم، ثم وبعد ذلك ينهض واقفًا ممسكًا بإحدى يديه عصا وبالأخرى مسبحة يضرب بها على العصا، ثم يرسل عينيه إلى جوانب الحفل لينظر كل من فيه وينظرونه، ثم يأخذ فى الغناء بقصائد غرامية وأدوار غنائية، وكلما تغنى ببيت من قصيدة أو مطلع من دور رددت البطانة بيت القصيدة أو مطلع الدور، وفى غنائه هذا لا يدع لحنًا من ألحان مشهورى المغنين إلا قلده وحاكاه، فيقلد عبد الوهاب وأم كلثوم وغيرهما، وأثناء غنائه يميل يمينًا وشمالاً، ويتقدم إلى الأمام ويلتوى إلى الخلف، وعندما يفرغ من (الوصلة) يأخذ فى قراءة شىء من قصة المولد النبوى، ثم يجلس هنيهة يستريح فيها ويستجم، ثم يستأنف غناءه بعد أن يشرب القهوة ويتجه كذلك بقراءة شىء من قصة المولد، وهكذا حتى إذا كانت (الوصلة) الأخيرة ذكر نبأ مولده -صلوات الله عليه- فى عبارة مفاجئة هى (فولدته صلى الله عليه وسلم)، وهنا ينهض الناس وقوفًا ليدعوا ربهم وليصلوا على نبيه.

ولا ينزل القارئ من على منصته إلا بعد أن يختم بآيات من القرآن الكريم يقرأها ثم يسبح إيذانًا بانتهاء عمله وينتهى الجمع وينفض السامر.

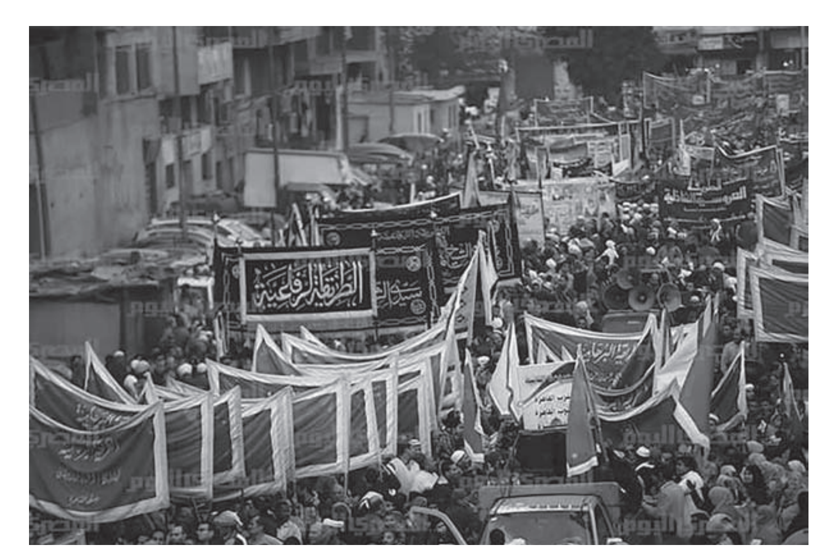
وللمقرئين كلام يلقونه أثناء غنائهم لإثارة حماس الجمهور، ونورد هنا على سبيل المثال شيئًا مما يقولونه بنصه كما سمعناه بأذننا:

«جبريل عليه السلام من السماء وفى يده طبق من النور فيه خمس تفاحات مكتوب على الأولى: هدية من الرب الجبار إلى عبده ورسوله سيدنا محمد النبى المختار، ومكتوب على الثانية: هدية من الرب الصديق إلى عبده وصديق نبيه أبى بكر الصديق، ومكتوب على الثالثة: هدية من منزل الكتاب إلى عبده صديق رسوله عمر بن الخطاب، ومكتوب على الرابعة: هدية من الملك الديان إلى عبده وصديق رسوله عثمان بن عفان، ومكتوب على الخامسة: هدية من الرب الغالب إلى عبده وابن عم رسوله علي بن أبى طالب، ولما أراد النبى صلى الله عليه وسلم أن يأكل تفاحة قالت له: اصبر يا حبيبى حتى أقول لك عن مصدرى! فقال لها: من أين جئت يا تفاحة؟ قالت: جئت من شجرة فى الجنة يسير الراكب تحتها ستين ألف عامًا».

وأثناء سرد القصة، يقاطعونه الناس بالتهليل والتكبير وتقوم بينهم ضجة كبرى إعجابًا وسرورًا.

ويتلو القارئ القصة المعروفة بقصة المناوى أو غيرها، وهذه القصص جميعًا تذكر أن مولد النبى (ص) قد حضرته آسيا زوجة فرعون ومريم ابنة عمران، وأنه قد نزلت فى ليلة مولده طيور من السماء مناقيرها من الذهب وأجنحتها من فضة، وفيها غير ذلك وصف لجميع أعضاء جسم النبى حتى شعره الأسود ووجهه الأبيض وخده الوردى وعينيه، حتى أنفه وأسنانه وعنقه وجماله صلى الله عليه وسلم [1].

الليلة السلطانى يقوم بها رجال الطرق الصوفية فى القرية التى تحتفى بالمولد



الطرق الصوفية تحتفل بالمولد

> سرادق القرية يُنصب في أوضح مكان بها ويزين بالأعلام الملونة وتُصَف فيه المقاعد والأرائك، وفيه تُقرأ قصة مولد الرسول الكريم

الدوسة

وفى كتابه (وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام) يقول محمد قنديل البقلى: «ما أن يهل ربيع الأول حتى نرى جميع المدن تكثر فيها الحركة وتبدو على أهلها الفرحة والبهجة، بل تكثر الأنوار فى شوارعها، فنجد محالًا جديدة تقام كلها تعرض بضاعة لم نرها إلا مع هلال ربيع الأول ألا وهى عرايس المولد وحلاوة المولد –مولد الرسول صلى الله عليه وسلم– وفى معظم المدن تخترق شوارعها الرئيسية زفات تسير فيها جميع الفرق الدينية بأعلامها المميزة ينشدون مدائح نبوية، ومنهم من يؤدون حركات الذكر وهم سائرون، تصاحبهم دقات الطبول ويتبع هؤلاء فرق الصناع على عربات وهم يؤدون أعمالهم وكأنهم فى مصانعهم. وتستمر هذه الزفة من أول ربيع حتى الليلة الثانية عشرة وتسمى الليلة الكبيرة.

وفى القرى يحتفل الناس بليلة الثانى عشرة بالتوسعة على ذويهم من صنوف المأكل والحلوى، وتعود بعض أغنياء القرى أن يتبرعوا بكميات وافرة من السكر والشاى، وبعض المشروبات الأخرى توزع على الناس فى المسجد كما يطعمون الفقراء ويجتمع قراء القرية ينشدون الأذكار ويقصون سيرة المولد النبوى»[٢].

كما يذكر البقلى فى كتاب آخر: «يجتمع قراء القرية ينشدون الأذكار ويقصون سيرة المولد النبوى، وكل قصص المولد تتحدث إلى الناس بهذه الأحاديث الحلوة العذبة، فتنبئهم بأن أمم الطير والوحش كانت تختصم بعد مولد النبى، كل منها يريد أن يكفله، ولكنها ردت عن هذا؛ لأن القضاء قد سبق بأن رضاع النبى سيوكل إلى حليمة السعدية، وأن الجن والأنس والحيوان والنجوم تباشرت بمولد النبى، وأن الشجر أورق لمولده وأن الروض ازدهر لمقدمه، وأن السماء دنت من الأرض حين مس الأرض جسمه الكريم. ويتحدث بعض المتحدثين أن نفرًا من الملائكة أقبلوا إلى النبى صلى الله عليه وسلم وهو طفل يلعب، فأضجعوه وشقوا عن قلبه وغسلوه حتى طهروه من كل أثرة، حتى يلائم قلوب الأنبياء، ثم ردوه كما كان وأقاموا كأن لم يصبه مكروه.

والناس يحبون أن يسمعوا هذا، ويرون فى التحدث به تمجيدًا للنبى الكريم، فالقراء يتحدثون بهذا ويستمع إليهم منذ أكثر من أثنى عشر قرنًا»[٣].

والشىء الأهم الذى يستحق أن نسجله هنا هو ما كان يحدث فى القاهرة فى القرن الماضى، والذى يسمى بـ (الدوسة)، فقد كان يُقام الاحتفال بمولد النبى –صلى الله عليه وسلم– فى بركة الأزبكية، فكانت تضرب خيم كبيرة فى أرض هذه البركة، ويجتمع فيها الدراويش، وأهل الفرق الصوفية للذكر كل ليالى المولد الإثنى عشرة، ويرتفع وسط هذه الخيم سارية تشد بحبال شدًا متينًا، ويعلق بها اثنى عشر قنديلًا أو أكثر، ويقوم حولها بالذكر الدراويش فى حلقات ويستمرون فى أذكارهم وفى تلاوة الأناشيد الدينية من أول الليل حتى الفجر، وفى عصر اليوم الأخير كانت تخرج طائفة الدراويش السعدية بموكب يبدأ من مسجد الحسين حتى يصل إلى بركة الأزبكية مكان الاحتفال، ويركب شيخ هذه الطائفة حصانًا، وما أن يصلوا إلى البركة حتى يستلقى عدد من هؤلاء الدراويش على بطونهم على الأرض وأيديهم تحت جبهتهم وهم يهمسون باسم الله، وبينما هم على هذا الحال يجرى فريق منهم حفاة على ظهور إخوانهم المستلقين ثم يتبعهم شيخ الطريقة بحصانه فيمر الحصان على ظهورهم، ويقود الحصان شخصان، دون أن يصابوا بسوء، ثم يقومون ويتبعون الشيخ.

وفى الشام يحتفلون فى المساجد بليلة المولد النبوى بتلاوة قصص مولده –صلى الله عليه وسلم– ويستمر الناس فى تلاوتها حتى آخر شهر ربيع الأول، ويولمون من أجلها الولائم العظيمة[٤].

إربل ومصر

يذكر الشيخ محمد رشيد رضا فى مجلة «المنار»، مظاهر الاحتفال بالمولد خلال حديثه عن مشروعية الاحتفال بالمولد النبوى، قائلًا: «إن الاحتفال بالمولد النبوى الشريف قد صار عادة عامة، وقد اختلف فى كونها بدعة حسنة أو بدعة سيئة، والمشهور أن المُحْدِث لها وأول من احتفل بالمولد بشكل كبير ومنظم فى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبى، هو عامله حاكم إربل (فى شمال العراق حاليًا) الملك المظفر أبو سعيد كوكبورى بن أبى الحسن على بن بكتكين التركمانى الجنس المُلقب بالملك المعظم مظفر الدين صاحب إربل، فى أوائل القرن السابع أو أواخر القرن السادس، وقد كان سخيًا متلافًا صاحب خيرات كثيرة، وكان ينفق على الاحتفال بالمولد ألوفًا كثيرة، ففى تاريخ ابن خلكان

أنه كان ينصب له مقدار عشرين قبة من الخشب، كل قبة منها أربع طبقات أو خمس طبقات، له قبة منها والباقى للأمراء وأعيان دولته، وكانوا يزينون هذه القباب فى أول شهر صفر بأنواع الزينة الفاخرة، وكان يكون فى كل قبة جوق من الأغانى وجوق من أرباب الخيال ومن أصحاب الملاهى، بل كانوا لا يتركون طبقة من الطبقات بغير جوق من تلك الأجواق. وكان الناس يتركون كل عمل فى تلك الأيام، فلا يبقى لهم شغل إلا التفرج والدوران على القباب.

قال ابن خلكان: «فإذا كان قبل المولد بيومين أخرج من الإبل والبقر والغنم شيئًا كثيرًا زائدًا عن الوصف، وزفّها بجميع ما عنده من الطبول والأغانى والملاهى، حتى أتى بها إلى الميدان ثم يشرعون فى نحرها وينصبون القدور ويطبخون الألوان المختلفة، فإذا كانت ليلة المولد؛ عمل السماعات بعد أن يصلى المغرب فى القلعة ثم ينزل وبين يديه من الشموع المشتعلة شىء كثير، وفى جملتها شمعتان أو أربع من الشموع الموكبية التى تحمل كل واحدة منها على بغل ومن ورائها رجل يسندها وهى مربوطة على ظهر البغل.

فإذا كانت صبيحة يوم المولد أنزل الخلع من القلعة إلى الخانقاه على أيدى الصوفية على يد كل شخص منهم بقجة، وهم متتابعون، كل منهم وراء الآخر، فينزل من ذلك شىء كثير، لا أتحقق عدده».

وما كان يُعمل بمصر يشبه ما كان يُعمل فى إربل؛ لكنه دونه عظمة ونفقة، فهَهُنا تنصب قباب أو خيام النسيج الجميلة لعزيز مصر ولوزارات حكومته ولبعض الوجهاء فى دائرة واسعة ويختلف إليها الناس من أول شهر ربيع الأول، يسمعون فى بعضها وعظ الوعاظ، وذكر أرباب الطرق المعروفة. ويرأس الاحتفال شيخ مشايخ طرق الصوفية، ويقيم بجانب خيمته مأدبة فاخرة فى مساء اليوم الحادى عشر من الشهر، يحضرها كبار العلماء وكثير من الوجهاء، ويكون الاحتفال الأكبر فى الليلة الثانية عشرة فى خيمته فيجتمع فيها مَن حضر المأدبة، ويؤمها الأمراء والوزراء، حتى إذا ما انتظم جمْعهم حضر عزيز مصر بحاشيته، وتقرأ بين يديه قصة المولد، فيخلع على مَن يقرأها خلعة سنية، وتدار بعد قراءتها كؤوس الشراب المحلّى وصوانى الحلوى الجافة.

ثم ينصرف العزيز إلى خيمته وهى بجانب قبة شيخ الشيوخ، فيمكث فيها ساعة زمانية، يشاهد فى أثنائها زينة الألعاب النارية، ثم ينصرف وينصرف الأمراء والوزراء، ويظل الناس يطوفون على تلك الخيام المزينة بالأنوار الكهربائية وغير الكهربائية عامة ليلتهم. وفى ضحوة ذلك اليوم يحضر نائب العزيز قبة شيخ الشيوخ فتعرض عليه مواكب الصوفية، يتقدم كلَّ طريقة شيخُها، وهم يهللون أو يتلون الأوراد، ويقف كل منهم أمام شيخ الشيوخ قليلًا، فيُحييه، ثم ينصرف.

وقد استحسنت جماهير المسلمين الاحتفال بالمولد فى مشارق الأرض ومغاربها، ويجتمعون لقراءة قصته فى المساجد، ومنهم مَن يجعل لها دعوة خاصة فى البيوت.

وقد ألف جلال الدين السيوطى رسالة فى كون الاحتفال بدعة حسنة فى جواب مَن سأل عن حكمه شرعًا، وعرفه بقوله: «هو اجتماع الناس وقراءة ما تيسر من القرآن ورواية الأخبار الواردة فى مولد النبي صلى الله عليه وسلم، وما وقع فى مولده من الآيات، ثم يمد لهم سماطًا، فيأكلون، وينصرفون من غير زيادة على ذلك».

وأما قراءة قصة المولد فهى عبارة عن قراءة شىء من الحديث والسيرة النبوية كما قال السيوطى، ولكن كثيرًا من الناس كتبوا (موالد) حشوها بالأحاديث الموضوعة والمنكرة، وفى بعضها وصف النبى -صلى الله عليه وسلم- بما لا يليق كالتغزُّل بجماله.

ويذكر الشيخ محمد رشيد رضا فى مجلة «المنار» أنه «فى غرة ربيع الأول من عام ١٣٣٤ دعانى شيخ مشايخ طرق الصوفية بمصر السيد عبد الحميد البكرى إلى مأدبة أعدها فى داره وسماع قصة المولد بعدها، فأجبت الدعوة، وهنالك كلّمته فى قصص الموالد المشهورة ووجوب تغييرها، فاستحسن ذلك، فصنفت كتابًا مختصرًا فى بضعة أيام متفرقة، كتبت أكثره فى دار البكرى، وكنت أُطْلعه على ما أكتب، فيُسرّ به، وحين سمعه من بالحفلة الرسمية، نال إعجاب أهل الفهم والذكاء من الوزراء والكبراء وغيرهم من أهل الروية».



يحتفل الناس بليلة المولد بالتوسعة على ذويهم من صنوف المأكل والحلوى، وتعود بعض أغنياء القرى أن يتبرعوا بكميات وافرة من السكر والشاى، وبعض المشروبات الأخرى التى توزع على الناس فى المسجد

احتفال الأقاليم

يقول حسن السندوبى فى كتابه بعنوان (الاحتفال بالمولد فى الأقاليم المصرية): «رأيت فى المدن والقرى من العناية بالمولد النبوى الشريف مما يستوجب التدوين وما يجدر عرضه فى هذا الكتاب تخليدًا له. رأيت أعيان البلاد ووجوه المدن متى أوشك شهر ربيع الأول على الحلول، يجتمعون

من الطبول الصغيرة تمسك باليد اليسرى ويضرب عليها بسير من الجلد باليد اليمنى، وبعضهم يحمل الدفوف وينقر عليها نقرًا يتناسب مع النطق بذكر الله تعالى».

تسير هذه المواكب يتلو بعضها بعضًا، كل شيخ طريقة بموكبه الخاص فى بعض أحياء المدينة، أو فى شوارعها الكبيرة، بين التهليل والتكبير، وإنشاد المدائح النبوية، والصلاة والسلام على خير البرية، مع قراءة بعض الأوراد والأدعية الخاصة بشيخ الطريقة الأول، حتى يصلوا، إما إلى المسجد المقرر إقامة الاحتفال فى جواره، وإما إلى بيت الثرى المتعهد بالإنفاق، وإما إلى صيوان أكبر شيخ للطريقة فى البلدة؛ حيث تقوم حلقة الذكر حول الصارى القائم فى الوسط.

وعلى صاحب الليلة (أى المتعهد بالإنفاق عليها)، مراقبة احتياجات كل شيخ طريقة، أو صاحب حرفة مشترك فى الاحتفال، فيؤدى إليهم، طلباتهم فورًا، وذلك غير ما يقوم به من الولائم العامة، وتوزيع اللحوم والخبز على المحتاجين، والشموع وأصناف الحلوى على كل مريد أو طالب، وعلى الجملة يكون بيت هذا الثرى أو صيوانه، فى يومه وليلته، مصدرًا لكل خير، ومظهرًا لكل بر، وعاملًا من عوامل السرور والابتهاج طوال أيام المولد ولياليه.

وفى يوم وليلة كل ثرى، يجتمع الناس فى بيته، أو فى صيوانه، أو فى المسجد المُتفق عليه، لسماع آيات القرآن الكريم من مشاهير قراء البلد، ويشهدون حلقات الذكر وإنشاد المنشدين، وقراءة الأوراد والأحزاب والأدعية المأثورة، وأثناء ذلك تدار عليهم أكواب الشاى أو فناجيل القهوة، أو بعض أنواع المشروبات الحلوة.

وفى الليلة الختامية تفد على المدينة وفود هائلة من القرى المجاورة فترتج البلد بهم وتسير المواكب فيها سيرًا بطيئًا لكثرة الزحام ويكون السرور شاملًا، والابتهاج عامًا.

الهوامش

(١) كتاب «حياة القرى» لمحمود أبو رية.

(٢) كتاب «وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام» لمحمد قنديل البقلى.

(٣) كتاب «صور من أدبنا الشعبى أو الفولكلور المصرى» لمحمد قنديل البقلى.

(٤) كتاب «وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام»، مرجع سابق.





لدى حاكم البلد، إن كان مديرًا أو مأمورًا، للتفاهم فيما بينهم على إحياء ليالى المولد الشريف كلها، وكيفية إقامة الزينات وتسيير المواكب، وتوزيع الذبائح، والتوسع فى إنارة المساجد، وتنظيم حلقات الذكر داخلها أو فى الصواوين التى تنصب لذلك، وفى إمداد الطرق الصوفية بما يلزمها من الزيوت والشموع وغيرها، وفى مد الموائد لإطعام الوارد والوافد، وبسط الأسمطة للرائح والغادى من الفقراء وأهل الحاجة، وتفريق أنواع الحلوى والنقل والمشروبات المسكرة على البادى والحاضر، ثم ينصرفون وقد تعهد كل واحد من موسريهم بالإنفاق على ليلة أو ليلتين، من ماله الخاص، وبهذا لا تلبث الزينات أن تقوم معالمها فى الشوارع والأسواق، وتنصب الخيام والصواوين فى الساحات المعدة للاحتفال فى البلد، وترفع الأعلام على سواريها، والمصابيح فى مداخلها وأبهائها، وتتزايد الأنوار فى لياليها، ويجتمع أرباب الطرق الصوفية لوضع النظم فى تسيير مواكبهم، فتنبعث فى أوقاتها المقررة، أما فى النهار فتتقدمها أعلامها وبنودها، وطبولها وزمورها فى الأزياء الحسنة، والهيئات الجميلة، وأما فى الليل فتتقدمها وتتخللها المشاعل الموقدة، أو المصابيح البيضاء الكروية الشكل، مضاءة ومرفوعة فى أعواد من الخشب مستطيلة، يحملها فريق من الفراشين أو طائفة من الأتباع والمريدين، وأثناء هذه المواكب التى يسمونها (الزفف) يحمل بعض الأتباع نوعًا من الفوانيس مصنوعًا من أنابيب الصفيح ومُغطى بالشاش الرقيق، وبها الشموع المتقدة.. وبعضهم يحمل (البازات) وهى نوع



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

الزِّينة (١-١)

أحاول هُنا أن أقشِّر مفردة الزينة، وأن أردّ إليها بعض الهيبة التى فقدتها، بعد أن اختزلها التداول اليومى -لزمن طويل- فى الزائد أو الهامشى الذى يمكن الاستغناء عنه. فالحقيقة أن الزينة تأبى أن تسكن الهامش، أو تكون فَضْلة؛ إنها تتلبس بكل ما هو ضرورى، ولا تتوقف سيرورتها الحضارية حتى تغدو جزءًا من ماهية الأشياء.

فالإنسان مثلًا، لا يطلب المسكن ليحتمى به من حرّ الصيف وزمهرير الشتاء فحسب، ولو كان يطلبه لهذا وحده لظلّ حتى اليوم يسكن الكهوف أو ما يشبهها من الدور المتقشفة التى لا تعرف الزخرفة أو سبل الراحة المتجددة المتطورة. ونحن لا نطلب الطعام -وهو أقوى الضرورات- دون أن نفكر فى الطريقة التى نطهوه بها لتطيب رائحته ويحلو مذاقه، ثم نفكر -مرة أخرى- فى الطريقة التى نقدمه ونأكله بها...!

الإنسان فى الظروف الطبيعية لا يكتفى من الملابس بما يستر عورته؛ وإنما يطلب فى ملابسه الزينة، ومن الزينة وجدت الأناقة التى تعمل على تطويرها مدارس جمالية مختلفة المشارب والتوجهات التى تجسدها وتروّج لها بيوت الموضة.. وصحيح أننا هنا إزاء منطق استهلاكى ولكنه بالأساس يستند على نزوع أصيل فى الإنسان، وهو رغبته فى التَّزين وحبّه للتأنق وطلبه له. فمن الصعب أن نفكر فى الملابس بمعزل عن الزينة التى منحتها ألوانها وأشكالها وقيمتها، ويزداد الأمر صعوبة بعد أن باتت الملابس -بفضل الزينة- علامات ثقافية ذات دلالات اجتماعية تؤثر بشكل واضح على تصوراتنا.

ولا يجب أن ينسينا ذكر الموضة وما ينتج عنها من «تنميط» البشر، لا يجب أن ينسينا ذلك حرص شعوب كثيرة على تأكيد امتيازها الثقافى عبر الملابس وما يتصل بها من زينة دالة على تراثهم ومعتقداتهم، ولذا نجدهم يعلنون عن ملابسهم المزينة فى مناسباتهم الاجتماعية وأعيادهم الرسمية؛ إنهم يعدون ذلك جزءًا من هويتهم وخصوصيتهم، وهم حريصون على هذا الامتياز الذين يجعلهم غير الآخرين.

تبدو الزينة شديدة الارتباط بمفهوم التقدم، فكل تقدم تقنى يستهدف الارتفاع بالحياة فوق مستوى الضرورة، بما يعنى أنه يستهدف «تزيين» الحياة وجعلها أكثر راحة ويسرًا. ومن أجل الزينة أخذ الإنسان يفكر فى كل شىء حتى امتازت الحضارات ونمت وازدهرت، وباتت «الزينة» مقولة أساسية فى كل أنظمة السلوك والتفكير، إنها تتخلل وجودنا الاجتماعى كله، فيما نأكل ونشرب، وحين نشيد المنازل ونشق الطرقات، وما نتخذه من وسائل للتنقل من مكان إلى مكان.. إلخ.

والزينة فى اللغة العربية تدور فى مدار الجميل والجمال؛ إنها «الزين» الذى يقابل «الشَّيْن» (أى القبيح المُسْتَكْره)، وبقدر ما تتكرر الدعوة إلى التَّجمُّل يزداد النَّهى عن التَّقبُّح، وربما لهذا تكررت مفردة «الزينة» فى القرآن الكريم على نحوٍ مُكثّف؛ فدلالتها لا تنتهى عند حد معين، إنها توشك أن تكون مفهومًا كليًا، له ظاهره وله باطنه، وله تجلياته المختلفة ودلالاته المتنوعة التى تشمل المادى والمعنوى على حد سواء.

ومما نحن بصدده أن نسبها سبحانه إلى نفسه وعاتب من يحرمها: {قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِى أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ} ؟! (الأعراف:٣٢) هنا دعوة إلى التحضر وإلى الأخذ به والسّعى إليه، ولا يمكننا بطبيعة الحال تزيين حياتنا بمعزل عن العلم والتفكير والبحث.

الزينة هنا لا تنفك عن معنى القدرة، والقدرة بطبيعتها خروج من قيد الضرورة إلى براح الاختيار، وفى سياق قدرة الله التى لا حدّ لها يدعونا إلى التأمل فى هذه النجوم التى تزين السماء الدنيا وتبدو لعين الرائى وكأنها مصابيح زينة وهداية للسائرين فى البَرِّ والبَحْر، وقل الأمر نفسه عن الأرض التى جعل الإنبات زينة لها، وربط بين قدرة البشر على امتلاك أسباب الإنبات وشعورهم بالتفوق والسيطرة، وهو المعنى نفسه الذى خاطب به موسى عليه السلام ربه بشأنه فرعون: {رَبَّنَا إِنَّكَ ءَاتَيْتَ فِرْعَوْنَ وَمَلَأَهُ زِينَةً وَأَمْوَٰلًا} (يونس:٨٨) كان فرعون يزهو بزينته، أى بقدرته التى جعلته يختال بنفسه ويتسلط بفعله، وكل تسلط شَيْن والشين كما ذكرنا نقيض الزين.

ولا يقتصر أمر الزينة عند هذا الحضور المادى، فالقرآن يجعل الإيمان زينة القلوب: {ولكنّ الله حبَّبَ إليكُمُ الإيمانَ وزيَّنه فى قلوبكم} . (الحجرات: ٧) فالقلب فى القرآن أكبر من مجرد عضو مادى؛ إنه مستودع المعتقدات والمشاعر، وكل هذه التجليات لا تنفك عن معنى الجميل وتجلياته.

يحتاج مفهوم الزينة فى القرآن إلى بحث خاص، وهو ما نأمل فى القيام به فى مساحة أوسع من هذه.. فى المقالة القادمة ننظر فى تجليات المفهوم فى الشعر.



سمير المنزلاوى:

لا ألهث وراء شىء ويكفينى أن أقرأ وأكتب

يمتلك القاص والروائى سمير المنزلاوى تجربة أدبية ثرية، فعبر ثمانى روايات وأربع مجموعات قصصية وكتاب واحد للأطفال، استطاع أن يغوص فى عوالم القرية، ويقدم واقعًا إنسانيًا دقيقًا، فتش فيه عن الخفايا، واستند على التخييل كمحرك أساسى للحدث؛ إذ حاول أن ينقل لنا المشاعر التى تحرك حتى الجماد، لهذا ليس غريبًا أن نجده يُشبه عمله الروائى بالمارد الذى سكن صدره، «ولا زال يعدو ويسحبه خلفه، فى متوالية من القراءة والكتابة والبحث».

يذكر سمير المنزلاوى دائمًا أصحاب الفضل على تجربته الأدبية، على رأسهم والده، الذى كان يشترى له الجرائد والكتب ويشرح له ما غمض عليه من القصص، إلى جانب حرصه على قراءة كل ما يكتبه ابنه، فيقول: «كانت مكافأته ابتسامته العذبة». ودائمًا ما يردد المنزلاوى كلمة أصحاب الفضل مسبوقة بـ «أستاذى»، مثل: «أستاذى المرحوم عبد الله أحمدين»، وعلى المستوى الأوسع يذكر الإذاعية هدى العجيمى وبرنامجها مع الأدباء الشبان؛ حيث خصصت حلقتين لأعماله التى أرسلها عبر البريد، فاستضافت معه الراحل جلال العشرى والراحل عبد العال الحمامصى، وكانت المرة الأولى التى تستمع فيها قرية منية المرشد، إحدى القرى التابعة لمركز مطوبس فى محافظة كفر الشيخ، اسم أحد سكانها فى الراديو، وكان ذلك كفيلًا بأن ينال قدرًا كبيرًا من الاحترام.

يذكر بالفضل أيضًا الدكتور عبد القادر القط، الذى نشر له بانتظام فى مجلة إبداع، وكان يذهب إلى دسوق على بعد ثلاثين كيلو ليشتريها، ويقف فخورًا باسمه فى فهرسها، ويقرأ القصة كأنه لم يكتبها، ويفرح كطفل عندما يقرأ عنوانه أسفلها، فعبر هذا العنوان ارتبط بعدد كبير من الأدباء، فجاءته رسائل من الصعيد وبحرى، بل ومن بعض الدول العربية، عرف غيره من الرواة والشعراء أمثال: خيرى السيد إبراهيم ومحمد الراوى وسمير الفيل ومحمد رجب غريب وعبد الله هاشم ومصطفى نصر وسعيد بكر وأحمد حميده ومحمد عبد الله عيسى.

قبل عام بالضبط، كرمت دائرة الثقافة بالشارقة سمير المنزلاوى، مع ثلاث أدباء آخرين، وهم درويش الأسيوطى وسعيد نوح ومصطفى نصر؛ الأمر الذى ألقى مزيدًا من الضوء على تجربته الأدبية. فى هذا الحوار نتوقف عند محطات مركزية فى مسيرة سمير المنزلاوى.

حوار: هانم الشربينى

-أريد أن أبدأ معك بالحديث عن روايتك الأولى «شعاع هرب من الشمس».. هل تذكر كواليس كتابتها؟

«شعاع هرب من الشمس» نُشرت عام ١٩٨٥، وظروف كتابتها وطباعتها تبدو معجزة، فخلال عامى الجامعى الأخير، ذهبت لزيارة زميل، يُقيم فى شارع بورسعيد بالإبراهيمية، أحد أحياء الإسكندرية الشهيرة. لم يكن الزميل فى مسكنه، فاضطررت إلى انتظاره لدى حلاق فى أول الشارع، كان يثرثر كثيرًا على عادة الحلاقين، واستطعت أن ألتقط من حكاياه المتنوعة خيط الرواية الأول، وعدتُ بسرعة لأضع أساسها. انتهيت منها فى عدة سنوات، وتصادف أن قرأت عن مسابقة للرواية ينظمها نادى القصة، الذى كان يرأسه الروائى ثروت أباظة، تشجعت وذهبت إلى مدينة مطوبس لأنسخها على الآلة الكاتبة، وحصلت على مكافأة معنوية مُبكرة، حين مدحها الذى ينسخها وأكد أنه لم يستطع تركها حتى انتهى من أخر كلمة.

أرسلت الرواية مع ابن عمى طالب الطب فى القاهرة، ونسيت كل شىء عنها، ومرت شهور، حتى فوجئت بمن يقدم لى جريدة الأهرام، وقد كتب الناقد فتحى العشرى مقالًا على صفحة كاملة، بعنوان «شعاع هرب من الشمس.. رواية جيدة لكاتب شاب».

كان المقال يتغزل فى الرواية، ويتعجب الأستاذ العشرى من «هذا العمل القوى، الذى لا يعرف الوسط الأدبى كاتبه».

فى ذلك الوقت كنت أراسل الروائى الراحل عبد الستار خليف، فطلب الرواية، وأرسلتها له بالبريد، وبعد نحو ثلاث سنوات، وجدتها تُباع فى مكتبات الهيئة العامة للكتاب.

الآن عندما أتذكر تلك الأحداث، ينتابنى القلق، فعندما كان الوسط الأدبى لا يعرفنى، فزت وكُتب عنى فى كبريات الصحف، ونشر عملى فى أهم دار نشر حكومية، ولكن رغم شهرتى اليوم ومعرفتى بقلب الوسط الأدبى، فلم يعد الأمر متعلقًا بالموهبة والجدارة، بل جرت فى النهر مياه -للأسف- ذات روائح غير طيبة.

-هل ترى أن وجودك خارج القاهرة يشكل عائقًا أمام انتشار إبداعك؟

على العكس تمامًا، فلا أحب القاهرة ولا كافة المُدن الضخمة، إنها تبتلينى بالكآبة والمرض، يمكن اعتبارى طائرًا شريدًا، لا أحتاج لعاصمة تُعلمنى الغناء، حياتى مقترنة بالشجر، ومكانى عبقرى يجمع الماء من ثلاث جهات، وهذه السيولة تحمل إبداعًا مُدهشًا، لا تصنع فيه ولا اتكاء على شلة.

عندما كان الوسط الأدبى لا يعرفنى.. حصدت جوائز وكُتب عنى فى كبريات الصحف



هذا المكان هو بطل أعمالى، يتحدث ويتحرك وينتج، ويقود الأحداث بعبقرية.

-فى روايتك «بلاد تصلح للحزن» اتضح بالفعل تأثرك بهذا العالم وبالمكان الذى تنتمى إليه.. حدثنا أكثر عنه؟

من فوق أسطح البيوت فى قريتى «منية المرشد»، يمكن رؤية بحيرة البرلس، وهى مصدر رزق الأغلب الأعم من السكان، وعند رواجها تنعقد الزيجات ويكثر الحج والعمرة، وتظهر الثياب الجديدة، ويزيد معدل استهلاك التبغ، وتسهر المقاهى حتى الصباح، أما فى النوات والشح، فتكفهر الوجوه وتمتلئ دفاتر الشكك فى الدكاكين، ويضيق الخلق وترتفع الأصوات وتغضب الزوجات.

المسنون يجلسون فى الجامع، ويطلقون لخيالهم العنان: يتزوجون جنيات ويقتلون تنانين ويحدثون السمك، وتزحف الحكايات على الحصير، ونلتقط نحن الغلمان أطيبها، لنقصه فى سهراتنا.



كان الشروع فى تجفيف مساحات واسعة منها، ضربة قاضية على البشر والنبات والحيوان، كل شىء تغير إلى الأسوأ، واستولى على تلك الأراضى قوم غرباء، يمرون بسيارات فارهة من قلب القرية.

كانت روايتى «بلاد تصلح للحزن» صرخة فى وجه هذا التدمير.

-لقد زار الرحالة الكبير ابن بطوطة قريتك «منية المرشد»، ودائمًا ما تفتخر بذلك.. ما تأثير هذه الزيارة عليك؟



زار ابن بطوطة «منية المرشد» فى القرن السابع الهجرى، والتقى بعالمها وقطبها أبى عبد الله المرشدى، وقال عنه إنه يولى ويعزل، وإن الملك الناصر بن قلاون قصده بموضعه عدة مرات. هذا الحديث فتح لى باب القراءة فى التصوف، وساعدنى صديق لأبى بما لديه من كتب للشعرانى والجنيد والجيلانى وغيرهم. العجيب أن هؤلاء المتصوفة أدباء لا يشق لهم غبار، تعلمت منهم تصفية اللغة ووضع الكلمات المتحابة معًا، والابتعاد عن المتباغضة، كذلك تمتلئ كتبهم بالقصص والحكايات الرائعة، وتفتح الخيال على مصراعيه.

لا أحب القاهرة ولا كافة المُدن الضخمة.. إنها تبتلينى بالكآبة والمرض

-تكتسب اللغة فى أعمالك أبعادًا خاصة فهى مشحونة بالتصوف.. هل قصدت فعل ذلك، أم أن لغة أى عمل تفرض نفسها على الكاتب؟

اللغة ليست مجرد وسيلة توصيل، لكنها بعض أعصاب العمل الفنى، ومن ثم ساعدتنى قراءتى المُبكرة فى كتب التراث والتصوف، على تكوين حساسية خاصة لاستخدام اللغة، لدرجة أننى أصبحتُ أعرف الحروف المتحابة والمتباغضة، واكتسبتُ مهارة تزويد النص بخميرة تظل تتفاعل مع كل قراءة، وتضيف جمالًا متجددًا للقارئ، الذى لا أنظر له باعتباره سلطة، بل صديقًا، أراه بعد اكتمال العمل، وأتمنى بالطبع أن ينال إعجابه، لكن هديتى إليه، تنبع فقط من ذوقى وإحساسى، لأنه لا أحد يختار هديته، ومن ناحية اللغة فإنها هويتى الخاصة، وحكمى عليها يزيد بمراحل عن حكم القارئ، ومن ثم؛ فإننى فى المراجعة قد أتقمص شخصية قارئ. ولا شك أن بنية العمل الفنى وشخوصه وعلاقاته تختار لغتها، ولذا تختلف هذه اللغة من عمل لأخر.

-ثمة تأثر فى أعمالك بالأمثال والحكايات الشعبية.. لماذا؟

نشأت فى بيئة مائية، رزقها غير مضمون، فانعكس ذلك على حكاياتها وأمثالها الشعبية ومواويلها، هذا التراث سمعته فى المسجد والمقهى وتعاطفت معه، خاصة وأن طريقة الصيد لم تتطور منذ أيام الفراعنة، ولعل روايتى «بلاد تصلح للحزن»، تمردت على العقل المستكين بكل أدبياته، وأطلقت صرخة ربما تبددت، لكنها انطلقت.

-ما الرابط بين أعمالك الثمانية؟

جميع أعمالى، من قصص قصيرة وروايات، مهمومة بالإنسان الحقيقى، الذى يرزح تحت أقنعة وتابوهات وموازنات، أنبش بقلمى تلك القشور وأظهر الإنسان المُختفى، وهو للعلم طاقة جبارة من الفيوضات وحب الحياة والرغبة فى الحب.

والاختلاف بين الأعمال، هو اختلاف ظروف العمل، وظروف الشخصيات، واختلاف عمق الغوص والظفر بنماذج مبتكرة سواء فى المكان أو الزمان، بحيث لا يكون أحد قد وطأ البيئة الإبداعية من قبلى.

لى ثمانى روايات، تستغرقنى كتابة كل واحدة إلى حد البكاء، ولدىّ هاجس تجويد اللغة، إلى درجة لا أتسامح فيها، مع تكرار كلمة أو حرف مرتين، فى الصفحة الواحدة.

-هل هناك مسافة فاصلة بين الباحث والروائى داخلك؟

أظن أنه لا تعارض بين البحث والرواية أو القصة، فالأصل فى السرد هو التحرى والبحث والاستقصاء، وقص الأثر أى «بحث عنه ودقق فيه». ومن خلال بحثى فى التراث، أعثر على روايات منبثة بين السطور، ربما لم يلتفت إليها أحدٌ، تكون بالطبع فى حالتها الخام، فأنفض عنها التراب، وأدخل بين جلدها ولحمها فترة طويلة، حتى أغير بين علاقاتها الداخلية، فتبدو للقارئ فيما بعد، كأنها جديدة لم تمس. البحث فى التراث أيضًا يكسب لغة قوية قادرة على التوصيل، ويبقى الفن فى النهاية هو الفيصل.

-متى بدأت رحلتك مع الكتب التراثية؟

بدأتُ رحلتى مع التراث فى الجامعة، قرأتُ فى مكتبة الكلية عيون التراث التاريخى: الطبرى وابن إياس وابن الأثير، وعرجتُ على التصوف، فعشتُ مع ابن عربى والشعرانى، كذلك قرأتُ كتب الأدب: العقد الفريد، والكامل، والبيان والتبيين، والبخلاء.

هذه الرحلة أوضحت خريطة الحضارة

والتكوين، وجعلتنى مزودًا باستنارة حقيقية، ساعدتنى فى خلق نماذج إبداعية جديدة.

-إلى أى مدى كان للأسرة ولسنوات التكوين الأولى تأثير عليك؟

أبى أحد تجار الطبقة الوسطى، وهى طبقة كان معظمها يقرأ الروايات والتفاسير، وقد وجدت فى بيتنا «ألف ليلة وليلة»، وفى عصر رمضان يقرأ أبى للشارع كله، فأعيش مع العالم المُمتع: السندباد، علاء الدين، حلاق بغداد.

ساعدنى أبى فى فهم ما لم أقدر عليه، وترك لى أى كتب تأتى لتغليف البضاعة، فترسخت داخلى مبكرًا فكرة أننى أستطيع الكتابة مثل هؤلاء.

كان دكان أبى موردًا هائلًا، ففيه تعرفت على الإشاعات والسياسة والفضائح والفقر والخيانة.

انعكس ذلك إيجابًا على موضوعات التعبير التى أكتبها فى المدرسة، وكنا فى زمن المدرس الموسوعة، المُتفرغ لعمله والمُحب لمهنته، أحاطنى أساتذتى بالرعاية، وفتحوا لى المكتبة، وزودونى بالنصائح، ودربونى على المواجهة والخطابة فى إذاعة المدرسة، ربما ظل الحال مقتصرًا على القراءة المستمرة والمُتشعبة حتى نهاية التعليم الثانوى، فى ذلك الوقت شعرت بالقلق الفنى، وبتراكم معارفى وثقافتى.

دخلت فى دوامة من الحيرة، حيث أقبل على تجربة لم يسبقنى إليها أحد من زملائى، وبيد مترددة كتبت قصتى الأولى، كانت بالطبع متأثرة بالرواد: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، إحسان عبد القدوس، لم يكن بد من عرضها على مدرس اللغة العربية، الذى دهش من جرأتى فى هذا الوقت المبكر، وصحب القصة إلى بيته، ليقدمها لى فى اليوم التالى وعليها تعليق بالقلم الأحمر: محاولة جيدة، تتلوها محاولات، استمر مع تحياتى.

كان هذا أول قارئ وناقد لى، ثم التحقت بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وواصلت مشروعى فحصلت على المركز الثانى فى القصة القصيرة على مستوى الجامعة، وانطلق المارد الذى يسكن صدرى.

-وما تأثير سنوات دراستك بمدينة الإسكندرية عليك؟

لم أعرف الإسكندرية إلا حين التحقت بكلية الآداب، وكُنا نسمع عنها فقط عندما يذهب مريض ميئوس منه إلى المستشفى الميرى، وغالبًا ما يعود جثة فى عربة إسعاف. لعل هذا ما ترجمته نفسى فى القىء المستمر فى عربة الذهاب والعودة، وكسل لا ينتهى رغم تفوقى الدراسى.

كان عالمى هو حجرتى الضيقة فى المدينة الجامعية، وكان جارى هو فيل حديقة الحيوان. مرت سنوات الدراسة بطيئة كئيبة، وتصورت أنى سأقلب حياة أسرتى رأسًا على عقب، لكن الرياح كانت غير مواتية، فقد عُينت مدرسًا للغة الانجليزية فى معهد أزهرى، وهناك عانيت الأمرين، من زملاء ينظرون لى شذرًا، وتلاميذ يكرهون اللغة كراهة التحريم، وفى هذه البيئة أفنيت زهرة شبابى، وكتبت معظم أعمالى .

-حدثنا عن تأثرك بالأدب الإنجليزى؟

قرأت معظم أعمال شكسبير، ومن بعده هوجو وموم وتوماس مان وزوسكين وتشاينبك، هذا العالم الرحب المُكتظ بالإنسانية فى بؤسها وتوهجها، أفادنى كثيرًا فى القدرة على الغوص والتحليل، والتمهل أمام النفس البشرية بكل تفاصيلها، فميزة الأدب العالمى ذلك اللمس الرقيق الحانى لأسرار البشر، وهو كاف لجعل الإنسان يبوح ويشرق ويخرج أندر ما فى نفسه من لألئ.

حين قرأت «العطر» لزوسكيند أصابنى الهلع، هذا الجبروت الروائى أخضع الأرواح لمشيئته، وجعلها تسعى بين يديه، وتأتمر بأمره. وحين قرأت «جسر على نهر درينا» لإيفو أندرتش، ظل مشهد الخوزقة يسيطر علىّ، حتى سقطت مريضًا، وكنتُ أهذى من كثرة الهيمنة الروائية وأصرخ بكل قوتى.

> كان أبى يترك لى أى كتب تأتيه فى الدكان لتغليف البضاعة لكى أقرأها



أشرف قاسم وسمير المنزلاوى وأحمد اللاوندى

يتزوجون جنيات ويقتلون تنانين ويحدثون السمك.. هذه حكايات أبناء بلدى



هؤلاء العظماء من صفوة العالم، جعلونى أسير على آثار أقدامهم، وأحاول بكل قوة أن أجد لى سربًا أترك فيه أثرًا لقدمى.

-أى من الأدباء المصريين الذين تأثرت بهم؟

لعبت الصدفة دورها مبكرًا، فوجدتُ جميع أعمال إحسان عبد القدوس فى مكتبة مجلس القرية، وقضيت فترة طويلة أعكف على كل ما كتب. كان عالمه غريبًا علىّ، من حيث البيئات الراقية التى يتحدث عنها، لكن بساطته ونفسه الرحب جعلانى أعشق مشروعه الأدبى رغم أنه لم يحصل على حقه النقدى، فما زالت رواياته قابلة للقراءة والإمتاع.

جاء بعده نجيب محفوظ، وسحره العميق وقدرته المُدهشة على الغوص فى قلب الإنسان، كما أن لغته أفادتنى كثيرًا فى التوليف بين السهولة والعمق.

عشقت أيضًا يوسف إدريس، واستوقفتنى براعته فى التعبير عن الأفكار الاشتراكية بلا دعاية أو تنظير، وكان الفن دائمًا هو الرابح فى قصصه ورواياته.

قرأت كذلك فتحى غانم وصبرى موسى وتوفيق الحكيم، وكانت مكتبات المدارس تضم كل هذه الأسماء، وتتيح الاطلاع عليها بل واستعارتها بسهولة.

-هل تشعر بالرضا عن التناول النقدى لأعمالك؟

كنتُ محظوظًا لأننى بدأتُ فى وقت كان فيها كبار النقاد مثل: عبد القادر القط وعبد الله خيرت وسامى خشبه ويسرى العزب وصبرى حافظ.

عندما كان عبد القادر القط رئيسًا لتحرير مجلة «إبداع» القديمة، بعث لى خطابًا شخصيًا، يتساءل فيه لماذا لم أرسل للمجلة قصصًا منذ فترة طويلة. لم يكن هناك نقد «سبوبة»، ولجان تحكيم تحصل على جزء من الجائزة، كتب عنى بلا معرفة كل من فتحى سلامة ويسرى العزب وصبرى حافظ والقط وغيرهم ممن احتفوا بتجربتى، ولم أغادر قريتى أو أختلط بتلك التجمعات الأدبية.

-تقول: منحنى الجوائز عندى صاعد هابط، وهو يدل على حركة المجتمع الثقافية خلال ثلاثين عامًا، هل لعبت الجوائز دورها فى التعريف بك، وهل سحبت منك البساط فى المقابل؟

عندما كانت الجوائز تمنح للجودة، حصلت على جائزة نادى القصة وجائزة إحسان عبد القدوس وجائزة قصور الثقافة، لم ينظر أحد إلى اسمى ولا انتمائى ولا كونى أعيش فى الريف، بل كانوا يدهشون حين يروننى أثناء تسلم الجوائز، قال أحدهم: كنا نظنك شبحًا أو متنكرًا. الجوائز بعد ذلك أخذت طابع الأعمال التجارية، وذهبت فى الغالب لمن يقتسم مع منظميها، أو على الأقل لمن يخدمهم. وطغت ظاهرة الصحفى الأديب، الذى يتربح من عمله، وينال حظوة لدى النقاد ودور النشر، تجعله يتمايل تيهًا كأنه ديك رومى أو شركسى، هذا الصنف المُهجن حصل فى السنوات الأخيرة على مكاسب عديدة، وسخر قلمه ومنبره الحكومى للموتى والأصدقاء داخل دائرة ضيقة، لا يمكن اختراقها لكاتب يملك موهبته فقط. وبالتالى تشوّهت خريطة الإبداع بشكل ملحوظ، ودخلها سماسرة وقطاع طرق ومأجورين، يكتبون عن روايات لم تكتب بعد، ويبشرون بعباقرة مزيفين، لا يمكنك مهما أوتيت من صبر، أن تقرأ لهم أكثر من عشر صفحات.

وهكذا فرضت عشرات من علامات الاستفهام على الجوائز والجهات المانحة لها، تجرى الأمور بالنسبة لى بالمقادير، لا ألهث وراء شىء، ويكفينى أن أقرأ وأكتب، أُيقظت من نومى لأُبلغ باختيارى لتكريم الشارقة، كانت مفاجأة سارة بالطبع، وأفادتنى فى محيط أسرتى، فهى المرة الأولى التى أحصل فيها على مبلغ محترم، فغيروا نظرتهم نحوى ونحو الكتب المتناثرة، وأدركوا أن ما أفعله ذا قيمة.

-حصلت روايتك «ليس له من أثر» على منحة تفرغ وزارة الثقافة، كيف تقيم التجربة؟

منحة التفرغ فكرة نبيلة، تقدر بها الدولة أدباءها الجادين، وتساعدهم فى التخلص من بعض أعباء الحياة، ليتفرغوا للإبداع، الذى هو الهدف الأسمى. صحيح أن قيمة منحة التفرغ ليست مجزية، لكنها رمز لاهتمام الثقافة الرسمية بالكتاب، وصحيح أن بعض المتنطعين يتسللون إليها،لا لشىء إلا ليقبضوا فى نهاية الشهر. أعرف شاعرًا كبيرًا حصل على منحة بديوان، ثم حصل عليها بعد أن انتهت بنفس الديوان، لكنه فقط غير غلافه وعنوانه. أنا بطبعى لا أحب السفر ولا الزحام ولا التكالب على المكاتب، ولكن الشاعر سعيد شحاته هو

من شجعنى لأقدم للتفرغ.
وفى اليوم الموعود، وصلت القاهرة محطمًا مريضًا، لأقف فى طابور طويل، وبلغت المأساة ذروتها حين اكتشفت أننى قرأت الشروط بلا تركيز، وأن المطلوب هو ثلاث نسخ من كل عمل، وليس ثلاث نسخ من الأعمال كلها. وهكذا تراجعت وتأهبت للعودة إلى قريتى مكروبًا، لكن سعيد شحاته بإنسانيته المفرطة، استقل سيارة أجرة، ومضى يذرع مكتبات القاهرة، حتى جمع لى النسخ المطلوبة، واحتاج أن يصور نسخة لتعذر الحصول عليها.. عاد مرهقًا ولكنه سعيد، وقدمت وأمضيت الليل فى مسكنه، ساهرًا أرقب قبة السيدة زينب حتى الفجر. الحمد لله تم اختيارى ضمن الحاصلين على المنحة فى مجال الرواية، وهذه هى السنة الثالثة التى أعمل فيها، فى روايتى «ليس له من أثر». الرواية تتناول حرب اليمن وتداعياتها على الداخل، والتغير النفسى والاجتماعى نتيجة استشهاد عدد كبير من أبناء القرى، وفى هذا العمل بالتحديد لا أحفل كثيرًا بالأحداث، لكننى أركز على المشاعر الداخلية والنفسية، فالفن هو البطل فى كل صفحة، كما لم أجب عن أسئلة طرحت نفسها، لأن هذا ليس من عمل الروائى. هى لوحات فنية تتصل وتنفصل، وتتزاوج مع المكان والطقس والعواطف البشرية البسيطة، التى قد تصل إلى حد السذاجة، لكنها بكر وصاعدة من القلب. ومن عيوب التفرغ، أنك مرغم على استكمال الجزء المطلوب تقديمه، كل ثلاثة أشهر وكل ستة أشهر، لكننى تعوّدت على ذلك بالممارسة، ولم يبق إلا القليل لأكمل هذا العمل.

-وأخيرًا لماذا تفضل نشر قصصك على صفحتك الشخصية فى «الفيسبوك»؟

استخدم صفحتى فى القيام بتمارين إبداعية، عندما يتوقف سيال الإلهام، حتى لا تتيبس يدى من قلة الكتابة، أحيانًا تراودنى فكرة رواية أو قصة قصيرة، فأبادر بكتابة ملخصها على الصفحة، حتى لا تضيع. ابتكرت أيضًا شخصيات حميمة لاقت نجاحًا منقطع النظير، مثل شخصية أم عبد الله وشخصية ستى زمزم. وبلغ من تعلق القراء بأم عبد الله أن ظنها البعض زوجتى أو أمى، وجاء البعض الآخر يؤيدون رؤيتها، فاضطررت إلى مواجهتهم بأنها امرأة خيالية.
أناقش على صفحتى أيضًا بعض القضايا الأدبية، وبعض قراءاتى التراثية، وأصبحت صفحتى مقروءة إلى حد كبير، وإذا تخلفت

ساعدتنى قراءاتى المُبكرة فى كتب التراث والتصوف على تكوين حساسية خاصة لاستخدام اللغة





أعمالى مهمومة بالإنسان الذى يرزح تحت أقنعة وتابوهات وموازنات

يومًا لطارئ أو مرض تنهال علىَ الرسائل، فأعاود نشاطى إرضاءً لأصدقائى.
ولأن لكل شىء سلبيات، فإن بعض القراء يتشددون أحيانًا ولا يتركون مساحة للنقاش أو حرية الرأى، وغالبًا أتسامح مع هؤلاء، ولا أصادر حريتهم حتى لو كان تعليقهم مجانبًا للصواب، أعتبر ذلك ضريبة حب لا يد من تحملها.
قد أسعدنى مؤخرًا الروائى والإعلامى محمد الناصر باختيار مقال نشرته على «الفيسبوك»، ليناقشه فى برنامجه «عرب فيسبوك» بإذاعة صوت العرب.

وبطبيعة الحال اكتسبت من خلال التواصل الافتراضى، أصدقاء من مصر والعالم العربى، وتعمقت صداقتنا بدرجة كبيرة، ويكفينى أن أهلى وأحبابى فى «منية المرشد» يسعدوننى بقولهم «نحن نفتح صفحتك بمجرد استيقاظنا من النوم».
ولكم أن تتخيلوا فرحتى عندما أركب «توكتوك» فيسألنى صاحبه عن شىء كتبته، ويلح فى سؤال يشغله: «هل الموضوعات التى تكتبها يوميًا على الفيسبوك حقيقية أم أنها من الخيال؟»
ولا يفوتنى أن أنوه إلى إحدى سلبيات «الفيسبوك»، فالبعض يتصنع الأدب، ويلقى بنفسه فى طريق لا يعرف مسالكه، لمجرد أن لديه صفحة يكتب فيها ما يشاء، هؤلاء يصيبوننى بالصداع، وأتمنى أن يدركهم الخجل، فيتركون العيش لخبازه.



«المهيب» عبد الله صبرى الموت شعرًا والحياة أيضًا

سعد القليعى

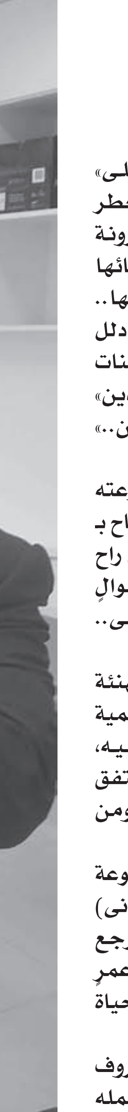
«وفى الآخر، جاد علينا الله، بعبد الله» ..
ويطرب عمى «صبرى»، وتهتز عمامته الضخمة المُتهدّلة، وتحوّم على ماء عينيه الخضراوين، طيور الهناءة وتَحُطّ، لا أدرى هل للجناس العفوى؟ أم للخاتمة السعيدة التى انتهت بها حكايته مع الإنجاب بعد صبر؟

تُرى، بأى قلبٍ سيتلقّى عمى «صبرى»، خَبَر أن «عبد الله» ولده الذكر الوحيد الذى جاء «فى الآخر»، هو أول من سيمْتشقُ عصا الرحلة الأخيرة من خِلْفَتِهِ، ويتبعه حيث جبّانتنا على تخوم الصحراء الغربية، ليتمدد إلى جواره فى رقدة الأبد؟

اللى شافنا زى غيرنا
واللى شاف إن إحنا غير
واللى ساب جراحات فى روحنا
واللى فات جناحات وطير
واللى شاف بوستاتنا.. باسنا
واللى راح معملشى شير
واللى يوزن «جورج سيدهم»
واللى طول «أحمد بدير»
يا أحبائى الأفاضل
المطنّش والمناضل
واللى لسّه فى قلبه فاضل
ورد لـ «بثينة» و«خضير»
كل عام وانتم بخير

بهذه المقطوعة الشعرية الكاشفة، قدّم شاعر العامية عبد الله صبرى آخر تهنئة فى حياته بعيد الأضحى الفائت، كتبها على صفحته بـ «الفيسبوك»، أرسلها لكل الشرائح الإنسانية التى عددها وزحم بها مقطعه القصير، ولعلك تستشعر معى تكرار كلمة «اللى»، بشكلٍ قد يظنه القارئ المتعجّل غير المدرّب ـ وخصوصًا إن كان لا يعرف عبد الله شاعرًا غنى القاموس والمخيلة لدرجة الاختراع المذهل ـ فقرًا فى القاموس، لكن تريُّثًا وتعمّقًا للحظة سيحيلك إلى ذاكرة لفظة «اللى» فى عاميتنا المصرية، وما تحمله من شحنة وتبثه فى روح المتلقى بمجرد سماعها، فورود هذه اللفظة فى جملة ولو قصيرة ومختصرة، يحيل إلى حكايات ويفتح للمخيلة والوجدان مساحاتٍ شاسعةً من التفصيل والشرح والتنوع والتعدد، فحين يقول القائل «اللى جرا...» أو يقول صديق لصديقه «اللى ما بينا...» تغنيه هذه الإشارة عن تعداد ما يقع فى هذا الـ «ما بين» من عشرة ومحبة وحكايات وعشم.. إلخ.

وإن كانت «اللى» تقابل فى لغتنا الفصيحة لفظة «الذى» و«الذين» لأنها ـ أى لفظة «اللى» ـ تستخدم فى الإشارة للمفرد والجمع



والمؤنث والمذكر، فنقول «الراجل اللى» و«الرجال اللى» و«المرأة اللى».. مما يعطر للمفردة مرونةً روحية تضاف إلى مرونة بنيتها المأخوذة من مرونة حروف بنائها وصورتها بل والصوت الحادث عن نطقها.. فإذا كانت «اللى» تقابل «الذين»، فدعنى أدلل على ذاكرة «اللى» وما تحمله من شحنات إيحائية، بأننا فى عاميتنا نستخدم «الذين» هكذا وكأنها علم فنقول هو «ابن الذين..» ونصمت.

لكن عبد الله صبرى هنا، فى مقطوعته الصغيرة الأخيرة، لم يكتف بالإلحاح بـ «اللى» كأداة إشارة، بكل ما توحى به، بل راح يضيف إليها مُشارًا إليه مختلفًا فى توالٍ سريع، كأنه يطالع وجوهًا يعرفها «اللى.. واللى.. واللى.. إلخ».

كأنه يريد أن يذكر من يُقدّم لهم التهنئة واحدًا واحدًا، بما فى ذلك من الحميمية والاهتمام الذى يفتقر التعميمُ إليه، يقدم التهنئة لهؤلاء واحدًا واحدًا، المتفق والمختلف، من يحمل فيه رأيًا إيجابيًا ومن يحمل فيه رأيًا غير ذلك..

وظنى -الذى يبلغ اليقين- أنها آخر مقطوعة شعرية كتبها صديقى وابن عمى (الفوقانى) الشاعر الفذ/«عبد الله صبرى»، قبل أن ترجع نفسه إلى ربها وتدخل فى عباده، بعد عمرٍ هو بلا شك أقصر وأضيق مما حمل من حياة وقلق وصخب وشعر ومعاناة.

وُلد عبد الله صبرى فى عام ١٩٨٣، فى ظروف لا أظن أحدًا يخبرها ويخبر ما تحمله وما تعنيه وما يُمكن أن تنتجه غيرى، جاء أخًا مرجوًا لأختين تكبرانه بسنوات كثيرة ليست طبيعية، وسندًا لأب عاش حياته مغتربًا ليس له أخٌ، وذكرًا لوالدة لم تنجب من الذكور غيره، فأبوه كان يعمل بالكويت منذ سبعينيات القرن الفائت وحتى قبل عام ٢٠١٩ بعامٍ واحد، لا يأتى إلا فى إجازة شهرًا كل عام وربما كل عامين، و«عبد الله» ولد وحيدٌ بلا أشقاء ذكور، وأبوه كذلك وجدُّه، فى بيئةٍ ومجتمعٍ يضعُ العزوة على رأس مُحدِّدَات القيمة والمكانة، فهو ابن قبيلة تنتجع نجعًا يحمل اسمها «السباقات» بقرية «المحروسة» بجنوب محافظة قنا.

كان طبيعيًا أن تخاف أمه عليه، وتخوِّفه من كل ما تراه مصدرًا للخطر فى تلك البيئة الكثيرة الأخطار، وأن تغدق عليه من المال المتوفر ثمنًا لغربة أبيه، ما تظنه يعوضه عن إحساس الخوف الذى غرسته فى روحه عنوةً وراحت تسقيه وتتعهده، وأبوه أيضًا لم يقصِّر، فكان «عبد الله» يقتنى الماركات من الملابس والأحذية والنظارات الغالية الأنيقة والعطور، فى بيئةٍ يرى الواحد من أبنائها نفسه غنيًا إن وجد ما يستر جسده سترًا تامًا، وحين كنا نسمع عن جهاز الكومبيوتر فى التلفزيون فقط، كان لديه بكل ملحقاته من الطابعة و«سكنر» وسماعات.. إلخ.

وكان طبيعيًا بإمكاناته هذه وبالإعداد الذى أُعِدّه من خلال كورسات ودورات فى أغلى الأماكن فى القاهرة، ونظرًا لكونه «مُرْزَقًا»، كان طبيعيًا أن يجد عملًا بالكويت فور تخرجه فى الجامعة، مستعينًا بالعلاقات التى كوّنها أبوه هناك حيث قضى عمره، فالتحق «عبد الله» بعمل يُدر عليه عشرات الآلاف من الجنيهات شهريًا فى بداية الألفية الثالثة، حيث كان هذا الراتب الشهرى الثروة صالحًا لأن يكون رأس مالٍ لمشروع، وكان عبد الله فى حدود العشرين من عمره، ونظرًا لمحبة أبيه وأمه وللظروف التى شرحتها، فقد ترك له أبوه دخله كله لينفقه كما يشاء، بينما تولى الأب رعاية أسرة ابنه الذى زوّجه صغيرًا فأنجب، راضيًا سعيدًا

فرّغته الحياة لعذاب الأسئلة الوجودية الكبرى، التى دفعه إليها إحساسٌ عارم بالتناقض بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون

مليئًا بالامتنان لولده الوحيد.

ولأن لكل نفس نصيبها من العناء، كان طبيعيًا أن يكون عناء «عبد الله» بقدر رفاهيته أو ما يظنه الآخرون رفاهية، فكأنما فرّغته الحياة لعذاب الأسئلة الوجودية الكبرى، التى دفعه إليها إحساسٌ عارم بالتناقض، التناقض بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون.

وبالنظر إلى التاريخ الذى تشكل فيه وعيه، كان العالم يحيا فترةً باهتة، انتهت فيها السرديات الكبرى والنظريات الجامعة، واندثر حتى الاستقطاب الذى يغذى شعورًا ما بالانتماء وجدوى الوجود للإنسان كأمة وكفرد. فعلى المستوى العالمى انهارت نظريات الاشتراكية بانهيار نموذجها التطبيقى، وكان طبيعيًا أن تخفت الرأسمالية كمصطلح وتنظير بانتفاء علّة وجودها كمقابل للاشتراكية. وعلى المستوى الإقليمى أصبح الحديث عن أحلام جامعة لإنسان الأمة الواحدة ضربًا من الخبل الموروث، حتى مظلة الدولة التى يستمسك بها المثقف كبديل عن نزعات القبلية والتفكير البدائى بدت كأنها خدعةٌ وانكشفت، حين راحت الدولة وما تمثله من مؤسسات تسلك نفس السلوك القبلى وتفكر ذات التفكير البدائى، حتى وإن استبدلت بصلات الدم والعرق (فى القبيلة) وشائج المصلحة وتمايز الشريحة (فى الطبقة أو المؤسسة)..

ونما التناقض وصولًا لأعلى تجلٍ له، أى بين الروح والمادة، التناقض بين ما فى الكتب فى أسمى ما تدعو إليه، وما فى الحياة فى أسفل واقعها، التناقض الذى ليس له نتيجة سوى التمزق والقلق والاغتراب، لم يكن اغترابًا عن بيئة ومجتمع ومحيط فقط، بل عما هو أعمق، اغترابًا حتى عن الذات.

مبكرًا راح عبد الله صبرى يبحثُ عن ذاته التى لا يغترب عنها، وكأنه وجدها فى الشعر، كتب الشعر الفصيح زمنًا، لكنه أخبرنى أنه يعجز عن صوغ فلسفته وما يشعر به شعرًا فصيحًا.. أنا ترجمت ما قاله لى بهذا المعنى، لكنه قاله لى بصيغةٍ أصدق، حتى وإن كانت هذه الصيغة تحمل اعتدادًا ضايقنى، قال إن شعر الفصحى يحول بينه وبين ما يريد أن يقول أو هو يعجز عن استيعابه أو هكذا قال.

كان الاغتراب والتناقض حياةً يعيشها عبد الله صبرى، لا معنىً يتشدق به، لم يكن يختلط بأحد من أبناء العمومة إلا فيما ندر، حتى أنا، كان حريصًا على الابتعاد عنّى، وكأنه يريد أن يصنع الحياة التى يريدها لا أن يحيا الحياة التى وجدها، يجيئ للقاهرة فلا أعلم، وتمر الشهور والسنوات فلا يتصل بى ولا يرسل لى رسالة، كنتُ أعرف أخباره من والدته، التى رحمتها السماء فتوفيت قبله بسنة، فى سنواته الأخيرة كان يقضى

> كتب الشعر الفصيح زمنًا لكنه أخبرنى أنه يعجز عن صوغ فلسفته وما يشعر به شعرًا فصيحًا



مع حسين القباحى

النهار نائمًا فلا يستيقظ إلا حين ينام الناس، وماذا يصنعُ بالناس وهو يرى كل شيء خلاف ما يرون؟ ماذا يصنع بالناس وشواغله غير شواغلهم والحديث الذى يعنيه غير ما يعنيهم؟ صنع لنفسه عالمًا خاصًا وأراد أن يحيا به، .. وما الشعر إن لم يكن رؤيةً خاصةً للحياة وما فيها؟ ما الفن إن لم يكن هدمًا للعالم وإعادة بنائه وفق التصور الشعرى؟

لقد صار الشعرُ حياةً بكل معنى الكلمة، صارت الحياة التى يعرفها الناس من مأكل وملبس وسكن وعلاقات مجردَ وسيلةٍ لكتابة الشعر والحياة به، وكان سلاحه بل درعه الذى يحتمى به فى مواجهة غول الاغتراب وأعاصير التناقض، هو السخرية، السخرية المُرّة الثقيلة حتى فى أخفّ هيئاتها، كانت سخريته مجرد طلاءٍ لعمقٍ تملؤه الكآبة والضجر.

كان طبيعيًا مع هذا الاغتراب الشامل والقلق العنيف أن تأتى الكآبة، لقد وجد عبد الله صبرى فى الظروف الأخيرة التى مرت بها بلادنا العربية، ذريعةً ليُعلن اكتئابه العميق وقلقه العنيف ولكن تحت طلاء السخرية، يقول فى قصيدته «وفاضل ع الحقيقة اتنين جنيه»:

بحب الشمس تطلع من جيوبى
واحب أحفر بحور بقلوب وريش
وبكره كل شيء هادى وطبيعى
وبعشق فى القمر شَعرُه الكنيش
وأحب أكدب، وأحب الناس تصدق
وأحب أمشى فى دروب ما بتنتهيش
وأقول للبنت: بعشق ضى روحك
وعقلى شايفها قالعة ع السرير
أنا الشيخ اللى لابس خيش وزاهد
وجواه مؤتمر قطن وحرير
بموت فى المسخرة وخدش المبادئ
وأحب أنهى الحاجات وأنا لسه بادئ
وأدور أنزف عسل وأنا قلبى حادئ
وأحب أشفى العيون وأنا الضرير
تعالى نروح هناك علشان نناضل
وننقذ مجتمعنا من المعاضل
ونلبس طيبين نعمل أفاضل
دا فاضل ع الحقيقة اتنين جنيه

***

وهى الناس دى بتشكك فى إيه؟
صباح الخير يا بنت يا ساكنة روحى
بلاش خناقات مع الدور اللى تحتك
مساء الخير يا بنت يا ساكنة فوقها
فاضلك كام عمارة وتاخدى راحتك؟

***

عايزنى أبقالك إيه دايمًا يا صاحبى؟
أبيعك يوم ويوم ولا أبقى ضيّك؟
بلاش تطلب بقى نلغى اختلافنا
ح اخونك واقتلك لو ح أبقى زيك

***

بخاف أكتب بجاف لغلط معاكم

وأخاف أمسح ذنوبى النار تغنى
فى باب الصمت ركّزع التأنى
عشان الدنيا تفرح بالنتيجة
يا ريت قهوة بصهيل وحاجات بهيجة
وشوف لى معاك تمن سنوات وفكّة
وأرض وزمزمية وحد غيرى
ومفتاح للندى وافتح لى سكّة
وحبّ لى البنات وبارات شيكاغو
وخلّى الناس تشوفنى هناك فى مكة

***

ساعات يبقى الغموض موقف جمالى
إذا القبح اشتغل نقط ارتكاز
تعبنا العِلم فى الكونِ لرتجالى
وصورنا الظروف ضحك المجاز
ح يفضل منطق الواقع خيالى
ما دام بكره البريئ والع بجاز

صار فعل الكتابة بمُلمحيْه الأظهر (الاغتراب والسخرية) معادلًا لفعل الحياة عند عبد الله صبرى، بل إن الحياة ذاتها صارت وسيلة لبلوغ هدف الشعر، صارت مجرد تجربة لا أهمية لها سوى أن تُكتب، ولذا لم يكن معنيًّا بشىء خارج فعل الكتابة، لم يكن يسعى لنشر هذه الكتابة ولا توثيقها فى ديوان، لم ينقذه من هذا الكسل سوى الغزارة والتدفق، فكانت غزارة إنتاجه سببًا فى تناثر شعره ووصوله إلى الصحف والمجلات عن طريق أصدقائه أو بدافع منهم، فنشر فى العديد من الصحف والمجلات،

وفاز فى بداياته بعدد من الجوائز وكأنما كان يريد أن يتأكد من موضعه، ويستوثق من متانة وقفته بين أمواج الشعر، ففاز بجائزة محمود مهدى لشعر الفصحى ٢٠٠٣ فى عمر التاسعة عشرة، ثم جائزة ساقية الصاوى فى شعر العامية ٢٠١٠ ثم جائزة المسابقة المركزية بهيئة قصور الثقافة ٢٠١١، ثم جائزة اتحاد كتاب مصر للشباب ٢٠١٢، ثم بدافع وبإلحاح من أصدقائه ومنّى أيضًا طبع دواوينه الثلاثة: «جناحات حديد» و«على باب الغرفة» و«دستور الحاجات».

وأذكر أننى أهديت أحد دواوينه -لا أذكر أيهم- لعمنا الشاعر الكبير الراحل سيد حجاب، فأدهشنى بأنه يعرفه ويذكره بل وقال لى إنه يرى فيه نَفَسًا جديدًا فى العامية الجنوبية تحديدًا، نفسًا يسطع بين نمطية العاديين وحزلقات الضعفاء وتغميض عديمى الموهبة وتشويشهم.

لكن موهبة عبد الله صبرى الكبيرة وصوته المختلف الواثق، لم يشفع له عند المسئولين عن الأنشطة الثقافية والأمسيات ومشرفى الصفحات والنقاد، أولئك الذين لا يعرفون

> لم يكن معنيًّا بشىء خارج فعل الكتابة.. لم يكن يسعى لنشر هذه الكتابة ولا توثيقها فى ديوان



من الشعر والشعراء سوى المتحلقين حولهم وطارقى أبوابهم بفجاجة، فلم نره فى أنشطة اتحاد الكتاب ولا احتفت به وبشعره صفحة فى جريدة، ولا كتب عن ديوان من دواوينه ناقد ولو تهنئةً بصدوره، ولا أظن إلا أن ذلك كان إضافة لدواعى القلق والكآبة حتى وإن سخر هو من ذلك وبدا كأنه غير عابئ، ليتجذر الإحساس بالاغتراب ويمرض.

فى تجربة مرضه، تحقق أنه كان يرى الحياة مجرد وسيلة لكتابة الشعر، لم تذهله تجربة المرض الخطير عن الشعر، بل ففعل كما فعل أسلافه من الكبار الحقيقيين، واستثمر المرض القاتل تجربةً من تجاربه الشعرية لا الحياتية، يقول فى قصيدته «آخر قصيدة شعر»:

آخر قصيدة شعر ح اكتبها
للقلقانين ع الشط والمركب
والعطشانين من كُتر شُرب الخوف
لعيال ح تيجى بعدنا بتشوف
وبتلتزم بالفوضى.. والمسافات
تفهم، فتكشف أى تعلب فات
وتلففه.. مش تشتغل لفّات

***

آخر قصيدة شعر يا «محمد»
ليك أنتَ واللى ح يفضلوا أصحابك
إرجع لها.. لو أى شىء صابك
ح تشوفنى بضحك لما حتنادى
متقولشى «بابا» قول يا «عبد الله»
علشان ما احسش إنك اتغيرت
وإنك كبرت شويّة واتحيرت
قولها لحبيبتك وانتوا ع الكورنيش
لو كان ح يفضل عندنا كورنيش
خالف كلام أمك لكن بشويش
وادخل معارك.. بس من غير جيش!
واكسب رضا واخسر رغيف العيش..
آخر قصيدة شعر ح اكتبها
لصحاب كتير يتلاقوا فى التليفون
ويعلموك إن البُعاد راحة

وايدين فى أنقى حالاتها جرّاحة
للشعر.. لما خطفنى من روحى
والحلم لما اتسلّى بجروحى
للطيبين اللى شافونا جزَم
لما خالفنا الباشا ويّا الشيخ
للزهقانين اللى فى شرم الشيخ
شكرًا لكل مدينة طردتنا
شكرًا لكل سفينة نسيتنا
شكرًا لكل بداية أنتهتنا
شكرًا لأهالينا اللى شتمونا
شكرًا لسيخ خاف يجرح المونة
شكرًا لكل وساخة التفاصيل
شكرًا لزيف الجهد والتحصيل
والشكل لما اتغابى ع المعنى
لقلوب جميلة كات بتسمعنا
للفرق بين ح تساعنا واشمعنا
للنازفين فى الأرض والسموات
لوشوش بتضحك بس روحها موات
للزقزقة بالعند فر الساكتين
للتين والزيتون، للصبح الضحى
للغلب والتعب المُقيم والرحرحة
للأضرحة
لكلام كتير قلته وأنا تحت الرحى
مشوار خفيف.. الوقت أتقل م الهرم
مشوار شفيف.. الوجد بطفولة وهرم
مشوار وكان يلزم له كام لحظة كرم
يمكن تكون البهجة عدّت جنبنا
واحنا اللى كُنّا وقتها مُتنكّرين
على كل حال.. مُتشكرين
مُتشكرين.. مُتشكرين

حين قرأ لى عبد الله صبرى هذه القصيدة، كان يلهث من الإعياء وثقل الوجع، لكن قلبه المدلل كان يلهو وروحه الساخرة تتقافز كطفل، كأنما كانت فَرِحةً باقترابها من أسوار الانعتاق، كانت روحه عفية كما كانت دائمًا، يقطر منها هذا الشعر العفى بلا أسف ولا شكوى، ولا أنّةِ وجع، قُلتُ لهُ وكتبتُ أيضًا «ليست آخر قصيدة، بل ستكتبُ بعدها وتملأ الدنيا شعرًا»، لكننى كُنت أدرك فى أعماقى أننى أكذب، وأظنه كان يعرف، كنتُ أدرك فلا يمسسنى أدنى تأنيب عن الكذب، لأنها كانت أمنية اختلطت - لشدة الرغبة فى تحققها - بالحقيقة، لكنها للأسف كانت فعلًا آخر قصيدة، انعتقت روحه بعدها من قيد الجسد والاغتراب والقلق، بعد أن عصرت اغترابها وشجنها شعرًا يبقى موردًا تهوى إليه أفئدة أشباهه من الصادقين الحقيقيين، من الآتين بعده لتكون قبيلته الممتدة، من أُولِى العواتق المهيأة لحمل الوصايا والأيدي المبسوطة، ترشُّ النور والأمل وتغرس ما ينفع الناس.

مع سيد حجاب



رأى سيد حجاب فيه نَفَسًا جديدًا فى العامية الجنوبية، نفسًا يسطع بين نمطية العاديين وحزلقات الضعفاء وتغميض عديمى الموهبة وتشويشهم







د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

أيام الشمس المشرقة

«أيام الشمس المشرقة» هى الرواية التى صدرت مؤخرًا للكاتبة ميرال الطحاوى (دار العين- ٢٠٢٢)، ومن يعرف القليل عن الكاتبة، قد تستهويه الاستعارات الجاهزة فيخمن أن الكاتبة المغتربة فى أميريكا ستسرد علينا ذكرياتها وحنينها لبلدنا؛ «بلاد» الشمس المشرقة! لكن الكاتبة ستباغتنا على طريقة «كسر توقع القارىء» (بمصطلح «ياوس»)، لنكتشف بعد صفحات قليلة أن كان علينا التنبه لاستخدامها كلمة «أيام» وليس «بلاد» فى العنوان، ولتكشف لنا أيضًا أن المكان المسمى بالشمس المشرقة، هو مكان «لا يخصنا»، فى المهجر أيضًا: «مجرد مستعمرة صغيرة أو أنقاض مدينة حدودية شبه ساحلية مهجورة» (ص١٤-١٥) أى مكان للمهاجرين، الشرعيين، وغير الشرعيين، الحالمين بتلك البلاد البعيدة هربًا، ولو عبر قوارب الموت، من بؤس الحياة فى أوطانهم.

سيكتشف القارىء شيئًا فشيئًا أن عليه ألا يأمن لاستعاراته الجاهزة، ولو قليلًا، خاصة مع كاتبة ذات عوالم متباينة، وخبرة طويلة، وعميقة، بالكتابة الروائية. وربما تكون أقرب الطرق لمقاربة هذه الرواية هى أنها تحكر عن «المهمشين» الذين نزحوا من الأوطان ليعملوا فى تلك المهن الحقيرة كخادمات أو خدام، وعاهرات ومشردين، لذا سأترك هذه المقاربة جانبًا، لأتحدث عن «تقنيات» الرواية، وتحديدًا عن هذه «الشمس المشرقة» التى لا تخصنا! وهؤلاء البشر الذين تتحدث عنهم الرواية، ولم يعودوا «منّا»! فهل الأمر كذلك فعلًا؟! لنعد إلى الشمس المشرقة، والدلالة الأقرب المرتبطة بالدفء والبرد، لأتلمس ظلًا آخر من ظلال دلالتها، فقد يكون «الضوء» الكاشف، وبتعبير شعبى دارج «النهار له عينين»، «عينين» يمتلكهما «الراوى العليم» الذى اعتمدته الكاتبة طوال الرواية، فهو يعرف كل شىء عن تلك الشخصيات المتعددة الثرية، التى تحفل بها الرواية، بل يعرف مصائرها، نقرأ: «.. تأكد الجميع أن إطلاق النار صار جزءًا من تقاليد التعبير عن الغضب والسأم، ذلك الغضب الذى يتفجر فجأة ويسفر عن ذاته فى شكل فاجعة لا يمكن محوها بسهولة» (ص ١٢).

والرواية تبدأ بقتيل شاب يُردى بالرصاص، وآخر ينتحر، وتنتهى بجثة امرأة نافقة فوق الرمال، بينما تدور حيوات من يعيشون فى ذلك الخواء، الذى تتكرر به الأيام، بعد أن قُتل ذلك الحلم: حلم التحقق بالهجرة. ما الذى يفعله «الراوى العليم» إذن؟ ونحن نعرف المصائر منذ البداية تقريبًا؟ لعلنا نحتاج إلى مقولتين قديمتين للناقد المغربى عبد الفتاح كيليطو فى حديثه عن «ألف ليلة وليلة»، الأولى: «إن الكتابة رأس قتيل يتكلم»؛ فهل نحن إزاء بشر وأحلام قتيلة يحكيها الراوى هنا؟، والثانية: «إن الكتابة تنظر فى اتجاهين»، وهى مفتاح قراءة أيضًا، فالشخصيات الرئيسية: «نعم الخباز»، «نجوى»، «أحمد الوكيل» مثلًا، والهامشية كذلك، يجمعها شىء واحد؛ وهو «الصور المصنوعة والزائفة» التى يرسمونها لأنفسهم ولماضيهم فى بلادهم، تمنحهم تلك الصور صلابتهم، وقدرتهم على الاستمرار، والصمود: «ربما لأن كل سكان «الشمس المشرقة» يكذبون بشأن ماضيهم الذى هربوا منه» (ص ٥١).

لكن «الراوى العليم» ليس هنا مجرد راوٍ يصدق حكاواهم ويسردها، إنه بذلك الضوء البارد الكاشف (وكأنه شمس مشرقة تحوم فى النص؟) يشرع بمهمة إعادة توثيق هذا الماضى، بتحطيم كل الصور المزيفة التى يرسمها هؤلاء، فما إن تشرع الشخصية فى سرد صورتها المُدعاة حتى يبدأ فى سرد ماض آخر، معاكس ومناقض لتلك الصورة.

إنها لعبة السرد التى تنسجها لنا ميرال الطحاوى بدأب ومهارة، كأنها «بينلوبى» تنسج وتنقض، فى إرجاء لمصائر معلومة مسبقًا! وهى، أو راويها العليم، لا تكتفى بالحكى عن أولئك «المهمشين»، بل تنسج شبكة من العلاقات بين: «الشمس المشرقة»، «سنام الجمل»، «الجنة الأبدية»، ثلاثة أماكن تتجاور، أو ثلاث طبقات: كادحة ومتوسطة وثرية، تربطها شخصيتها الرئيسية «نعم الخباز» كضفيرة تُحكِم الطبقات الثلاث معًا؛ كخادمة، وكوسيط بين بشر يجمعهم «التوجس» و«الخوف» و«الاستغلال» و«المنفعة المتبادلة». هل قلت فى البداية إنهم بشر ليسوا منا؟! سأراجع هذه المقولة، إذن، ترغمنى على المراجعة مقولة «إن الكتابة تنظر فى اتجاهين»، وسأسائل نفسى: ولماذا افترضتُ أن الكاتبة، أو راويها، لا يتأمل عبر تقنية «كنائية» بلاده - بلادنا أيضًا، «بلاد» الشمس المشرقة؟ أيكون استخدام المكان، الذى يبدو نائيًا فى المهجر محض صورة نسجتها ميرال الطحاوى لبلادها التى تخايلها فى غربتها؟ ما يجعل من «الشمس المشرقة» حكاية كل الأماكن، وما يجعل الـ «هناك» هو الـ «هنا»؟

مصطفى مشرفة وتلامذته

حكاية صورة عمرها ثمانون عامًا

عندما تقدم الدكتور على مصطفى مُشرفة بطلب الالتحاق بجامعة الملك فؤاد الأول عام ١٩٢٦ لتدريس الرياضيات رفض الدكتور أحمد لطفى السيد رئيس الجامعة آنذاك طلبه، وعندما بلغ الأمر سعد زغلول رئيس مجلس النواب، سأل لطفى السيد فأفاض عما يجول بخاطره فى كلمتين: الشابُ لم يتجاوز الثلاثين بعد! وابتسم «سعد» متسائلًا: وهل يحول صغر السن دون الانتفاع بمواهب النابغين؟

محمد علام

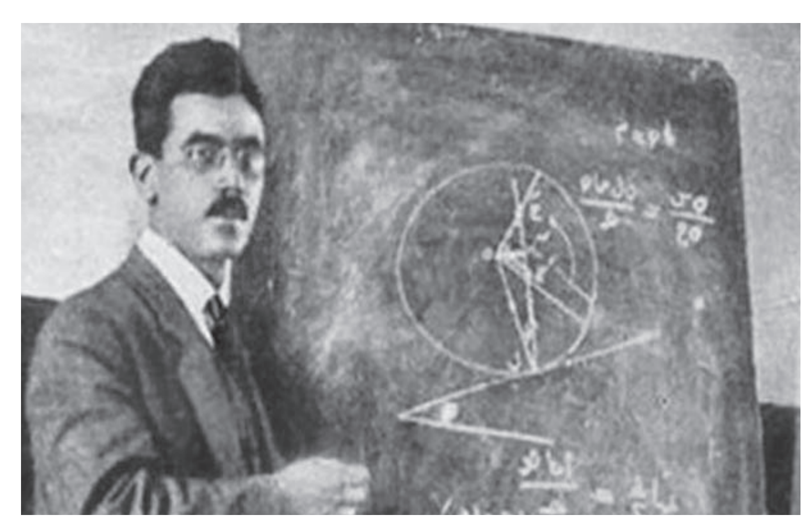
منذ التحاق الدكتور مشرفة بالتدريس فى كلية العلوم؛ وهو شعلة من النشاط، فمع أكثر من ٢٥ بحثًا و١٢ كتابًا علميًا، كان يساعدُ طلابه على النبوغ فى مجالات أخرى، ويحرضهم على القراءة والكتابة، وإصدار المجلات الثقافية، ويستمع إلى قصائدهم ويناقشهم فيها، فهو مُتبحر فى الشعر العربى والغربى، يتذوقه بجوارح أديب، ويستجليه بذهن ناقد، وله رواية شهيرة بعنوان «قنطرة الذى كفر» والتى كتبها عن ثورة ١٩١٩، مستعرضًا فيها دور القيم الوطنية والقومية فى تقويم الإنسان والتأثير فيه. فأجاد كأديب مُخضرم فى ميادين الأدب، وهى مختلفة عن ميادين العلم التى يختلف إليه الرجل طيلة حياته بحكم وظيفته ومكانته العلمية، لأنه يعزو إلى الخيال أكثر من الوقائع، ويحدس الحقائق، لا يُقر بها بعد فحص وتمحيص وتجريب كما العالِم، وهو يجيد العزف على البيانو والكمان، فيخطر فى ميادين الفن كما يشاء، يؤلف بعض المقطوعات الموسيقية، ويترجم الأوبرات إلى اللغة العربية، مُسلمًا إلى التيار المتصل من مشاعره، تهذبه الموسيقى وتنظمه، فيرتفع ويسمو إلى أعلى مرتبة من الكشف الروحى، وقد ساهم فى إنشاء جمعية موسيقية لتمصير الموسيقى الأجنبية، وكان الطلابُ يحرصون على مجلسه، حتى




وهو عميد لكلية العلوم، ويجدون فيه بواعث عديدة متقدة بالأمل والطموح، تحرضهم على العمل والإنجاز فيما هو أبعد وأرحب من مجال دراستهم العلمية.
من الصعب تعويض أستاذ كهذا، ينظرُ إلى الآداب والفنون بإجلال، ويرى فيهما نفس الأهمية والحاجة المُلحة للعلم الطبيعي، بل يرى أيضًا أن إصابة العلم لنصيب كبير من فنون الدنيا وآدابها؛ يزيد العالِمَ قدرةً على مواجهة ظواهر الدنيا، وفضّ غوامِضِ الكون.
وليس غريبًا أنه عندما يلتقى «مشرفة» مع آينشتاين أثناء تلبية دعوة جامعة «برنستون» فى بريطانيا لإلقاء بعض المحاضرات بها؛ أن يدور بين العالِمَيْن الفذّين حديثًا متنوعًا بدأ بقوانين الجذب والحركة واتجه إلى الشعر والأدب والموسيقى، فقد كان آينشتاين حريصًا على استجلاء بيتهوفن أكثر من حرصه على استجلاء نظريات الكون والطبيعة، كان ذلك فى العام ١٩٤٧، وقبل ذلك بعام واحدٍ، كانت مصرُ تنذرُ بانفجار بركان رزح به كل التعنت والطغيان الذى ارتكبته وزارة إسماعيل صدقى ضد الحركة السياسية والحركة الطلابية والدعوات الدستورية والليبرالية فى مصر، ففى ذروة عام ١٩٣٠ حاولت حكومة صدقى خنق الحرية التى نشرتها ثورة ١٩١٩ فى البلاد بفعل أجلّ مكتسباتها «دستور ٢٣» واستبداله بدستور ١٩٣٠ الاستبدادى؛ وحينها أصدر الاتحاد العلمى بكلية العلوم -الذى أسسه الدكتور مشرفة- العدد الأول من مجلة «هى»، كواحدة من أهم وأخطر المجلات الطلابية التى استمر الطلابُ يحررون بها مواضيع سياسية واجتماعية وأدبية وفلسفية طيلة ستة عشر عامًا.
ولقد حفظ لنا التاريخ بين جنبات العدد الصادر سنة ١٩٤٦؛ صورة بها لفيف من طلاب الأقسام المختلفة بكلية العلوم والذين يشكلون هيئة تحرير المجلة، مُتحلقين حول عميد كليتهم الدكتور على مصطفى مشرفة. وأفكّر هل وجود أستاذ عالمٍ بهذا القدر من الانفتاح على العلوم والفنون والآداب، يُمكن أن يكون له تأثير ملموس على تلاميذه؟ خاصة وأننا نعرفُ بعض الشىء أن علاقة الدكتور «مُشرفة» مع طلابه اتخذت مناخ إنسانية وثقافية أخرى بعيدة عن العلاقة الرسمية بين الأستاذ وتلميذه.
ولعل السؤال الذى يطرح نفسه ونحن نتأمل كلّ شخص فى الصورة التى مضى عليها نحو ثمانين عامًا، ماذا لو أمكننا أن نتعرف على كل شخص، ونرى ماذا فعل فى حياته وكيف آل مصيره بعد دراسة علمية فى فترة سياسية صارمة من حكم مصر؟ وماذا لو أضنانا الزمن عن التعرف على الجميع، فليس الكل قادرًا على الصمود تحت ضغط عجلات الزمن الهادرة، فالعددُ الناجى من هذه المجلة، يحمل خواطر الطلاب عن مستقبلهم، وتصورهم لوضع مصر العلمى، وبعض آرائهم فى السياسة والأدب والفن، وآمالهم فى النجاح الشخصى والمهنى لبعض منهم.. ولكننا فى فترة الجامعة نرى الأمور بشكل ما، ثم نسلكُ بعد ذلك مسالكَ أخرى.. من كان يتصور أن يدرس يوسف إدريس الطب ليبرع فى القصة؟ أو يدفع الفنُّ «دافنشى» لدراسة التشريح؟ أو أن تشكل الأرقامُ والرموزُ لـ «باسكال» عالم الرياضيات مجرّدَ مسعى لبلوغ أسرار أخرى فى الكون بالشعر والتصوف؟

عبد الواحد بصيلة

ثاني الجالسين على اليمين، مغمض العينين يفتر ثغره عن ابتسامة لا تظهر إلا بعد الانتهاء من عمل شاق وكبير.. لم نستطع تتبع المسار العام الذى سلكه عبد الواحد بصيلة بعد تخرجه، ولكن له بصمات حفظها التاريخ فى مجال العمل السياسى، فقد أشار له محمد حافظ دياب فى كتابه «انتفاضات أم ثورات فى تاريخ مصر الحديث»، حيث شارك فى إضراب ٢١ فبراير ١٩٤٦،



مصطفى مشرفة أثناء شرحه لطلابه

والذى ضم طلاب الجامعات والمعاهد والمدارس النقابات ومختلف هيئات الشعب، للمطالبة بجلاء الاستعمار البريطانى.
تحركت المظاهرات من مختلف ربوع القاهرة الكبرى، بمشاركة أكثر من ١٥٠ ألف طالب، بداية من معمل التشريح فى كلية الطب، حيث دخل عليهم الطالب الماركسى عبد الواحد بصيلة، ودون أن ينطق بكلمة واحدة؛ شرعَ يكتبُ على السبّورة نشيدًا حماسيًا، وفجأة علتْ الحناجر تردده فى حماس، وخرجوا إلى الميادين ينادون بألا حزبية بعد اليوم، ويرددون كلمات النشيد الذى نذكر منه:

يا شعب قم خضْ بحار الدماء
لا تبكِ فالآن وقت الفداء
هيا نحطم قيود الخضوع
هيا سويا لنيل الجلاء
من خاف فى الصف يُرمى بعار
من خان سوف يلقى الدمار
لن نستجيب لصوت الهدوء
إن الكفاح هو الانتصار

ولقد كشفت وزارة صدقى للمرة الثانية عن وجهها القبيح، فأعطت الأوامر بالتعامل مع الطلاب، وسقط عددٌ من الشهداء أغلبهم من طلاب الجامعة، فهاجت الجموع واشتد سخطهم على إسماعيل صدقى وحكومته، واجتمعت اللجنة الوطنية للعمال والطلبة بكامل هيئاتها، وتقرر إعلان يوم ٤ مارس ١٩٤٦، حدادًا على أرواح الشهداء، حيث تحتجب فيه الصحف وتغلق المحال والمتاجر، وفى كتاب «المشوار» للدكتور فخرى لبيب، أشار إلى أنه قد تم تكليف الطالب عبد الواحد بصيلة بالسنة النهائية بكلية العلوم، بطبع البيان الداعى إلى الحداد على شهداء ٢١ فبراير، والمقرر له يوم ٤ مارس من عام ١٩٤٦، وعلى الفور توجه «بصيلة» لكافة المطابع التجارية الصغيرة، ولكن كل المحاولات باءت بالفشل، فشعر بالخيبة، وأضناه التعب، فانحط بجانب عامود فى شارع عمومى يبكى، فما هى إلا سويعات قليلة وستشرق الشمس، ومازال دم رفاقه المُراق لم يعلم عنه أحد، ولم ينالوا ما يستحقونه من إظهار الحزن والوقوف على أرواحهم ولو لدقيقة واحدة.. عندما رفع رأسه فإذا بيافطة صغيرة تحمل اسم «مجلة الرسالة الأدبية»، بمجرد ما طرق الباب حتى ظهر له الدكتور أحمد حسن الزيات الكاتب الكبير وصاحب المجلة، والذى بمجرد ما تبين كنه الموضوع، تولى مهمة طبع البيان على مسؤوليته الشخصية.
وبالفعل كان يومًا مشهودًا اهتزت له أرجاء البلاد، وقصّر عمر وزارة «صدقى» التى رحلت عن البلاد بعد شهور قليلة.
وفى الاجتماع التأسيسى لاتحاد الطلبة العالمى فى أغسطس ١٩٤٦، اتخذ قرار باعتبار يوم ٢١ فبراير «يوم الطالب المصرى» باعتباره يومًا عالميًا للنضال ضد الاستعمار، وبعد أسابيع قليلة من هدوء الأحداث، كتب عبد الواحد بصيلة افتتاحية مجلة «هى» ناعيًا زملاءه الشهداء قائلًا:
«ها «هى» تعود إليكم، وقد عم السلام جنبات الأرض وإن ظلت آثار الحرب البغيضة بادية.
ها «هى» تعود إليكم حاملة ثمار أفكاركم، مُسجلة لأهم أحداثكم، معبرة عن أمانيكم وآمالكم، ساخطة لسخطكم، باسمة لضحكاتكم، ناقدة لأخطائكم، كل هذا فى هدوء يمس شغاف القلوب، وفى سكون ينفذُ إلى خفايا النفوس، فيحركها ولا يجرحها».

أحمد مدحت إسلام

لقد ساعد وضعه كأول الجالسين من اليمين؛ على إخفاء طوله الحقيقى، حيث يبدو فى بدلته البيضاء وشاربه الغزير أنه أستاذ بالكلية وليس طالبًا فى السنة الرابعة. وقد ظهر اسمه فى المجلة بصفته رئيسًا للاتحاد العلمى، ومع ذلك شارك فى استفتاء أُجرى بين الطلاب للإجابة عن سؤال كيف ستخدم مجتمعك؟ لتأتى إجابته كالتالى:
«لا شك أننا مقدمون على عهد مادى، العلم فيه هو الطريق إلى المال والقوة والسيادة.. ولقد وضعتُ برنامجًا لمستقبلى العلمى، راعيتُ فيه أن أخدمَ وطنى وأن أسعى إلى رفعته وسيادته مستعينًا بكل ما درسته واكتسبته من علم ومعرفة.
إنى أريد العمل لبضع سنوات أضمن بعدها خبرة تعيننى على تأليف شركة خاصة بى تسد ثغرة فى صناعتنا.. وإنى أنظر إلى ذلك اليوم بعين الأمل،

ماذا لو أمكننا أن نتعرف على كل شخص فى الصورة، ونرى ماذا فعل فى حياته وكيف آل مصيره بعد دراسة علمية فى فترة سياسية صارمة من حكم مصر؟

ومناى أن تكون شركتى أول شركة مصرية، وستخلو من أى عنصر أجنبى.. وسأسعى بعلمى حتى يرتفع الإنتاج المصرى إلى الذروة، وحتى نتمكن من التخلص من القيود الاقتصادية الأجنبية التى هى جزء لا يتجزأ من الاستعمار».

والآن بعد مرور أكثر من نصف قرن على آمال الطالب الطموح، هل استطاع أن يحقق منها شيئًا؟

رغم صعوبة توافر المادة الأرشيفية فى هذا المجال، إلا أنه بمجرد محاولة تقصى المعلومات عبر الإنترنت ستجد اسم الدكتور أحمد مدحت إسلام مُنيرًا أمامك فى أكثر من مكان..

حصل أحمد مدحت إسلام على درجة البكالوريوس فى العلوم فى الكيمياء عام ١٩٤٦ بتقدير جيد جدًا مع مرتبة الشرف، وعقب تخرجه عمل بشركة «شل» للبترول، ثم عُين معيدًا بقسم الكيمياء بجامعة القاهرة، وفى عام ١٩٥١ سافر إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراة، وفى أعقاب دراسته للكيمياء العضوية، قامت ثورة يوليو، فأسقطت الملكية وأعلنت الجمهورية، وبين عشية وضحاها رحل الإنجليز عن مصر المحروسة، فما هى إلا أشهر قليلة من ذلك حتى عاد ليقوم بدوره فى بناء الوطن بعد أن حصل على الدكتوراة فى الكيمياء العضوية التحليلية من جامعة غلاسكو عام ١٩٥٤.

عُين مدرسًا بجامعة عين شمس بعد عودته، ثم أستعين به فى إنشاء الأقسام العلمية بجامعة أسيوط وتوفير التجهيزات المعملية بها، ثم انتقل عام ١٩٦٤ إلى جامعة الأزهر عند إنشائها ليعمل أستاذًا بكلية الهندسة، ثم رئيسًا لقسم الكيمياء بها، فوكيلًا للكلية، وكان من أوائل أعضاء هيئة التدريس الذين شاركوا فى إنشاء الأقسام العلمية بكليات الطب والهندسة والزراعة بجامعة الأزهر. فى عام ١٩٧٠ صار الدكتور أحمد مدحت إسلام أول عميد لكلية العلوم بجامعة الأزهر، وقد استمر فى هذا المنصب ٦ سنوات.

عمل الدكتور مدحت إسلام خبيرًا لشركة النصر للكيماويات الدوائية بالمؤسسة المصرية العامة للأدوية، وشارك فى إنشاء معامل للبحوث والرقابة بها، استحدث طريقة صناعية جديدة لتحضير مشتق (الفينامليون) الذى يساعد على سيولة الدم، كما حصل مع آخرين على براءة اختراع لطريقة اقتصادية لتصنيع حمض السيتريك.

وليس ذلك فقط بل حمل عالم الكيمياء المصرى على عاتقه عبء شرح وتبسيط الكيمياء عبر عدة إصدارات، منها ما صدر خصيصًا للمراهقين والشبيبة دون الخامسة عشرة عامًا فى إصدارات شيقة وجذابة. ويعد من أشهر كتبه «لغة الكيمياء عند الكائنات الحية» الذى صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ١٩٨٥. انتخب عضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٩٠، وشارك فى ضبط آلاف من المصطلحات العلمية وشرحها، كما شارك فى إنجاز معجم الكيمياء والصيدلة. حصل على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم عام ١٩٩٨.

يوسف شوقى

ثالثُ الواقفين من اليمين، تتجه نظراته إلى شىء ما يتعذر علينا معرفته، ولكن يبدو أنه يثير فى نفسه هوى وطربًا لكى تظهر على وجهه هذه الابتسامة الوادعة. فقد عُرف بين زملائه بالجامعة بشغفه بالعزف على العود، وكثيرًا ما كان يراه الأساتذة ينشد بعض الأغانى فى وسط حلقة من الطلاب، وفى مرة رفع رأسه فإذ به الدكتور مصطفى مشرفة الذى تسلل بين الواقفين فى هدوء، وظل يسترق السمع إليه، وبدلًا من أن ينهره كما هو متوقع سأله من صاحب هذه الألحان فقال يوسف فى تواضع وخجل: «أنا».

تخرج الدكتور يوسف شوقى من كلية العلوم، قسم الجيولوجيا، وسرعان



> اتخذت علاقة الدكتور «مُشرفة» مع طلابه مناحٍ إنسانية وثقافية أخرى بعيدة عن العلاقة الرسمية بين الأستاذ وتلميذه

ما وصل إلى درجة أستاذ بالكلية، له مكتشفات علمية ليست قليلة فى مجال الحفريات، لكنه لم يستمر فى المجال العلمى كثيرًا، فقد احترف النقد والتأريخ الموسيقى، وله عدة مقالات فى مجلة الهلال، والمجلة، ومجلة الثقافة التى كان يصدرُها محمد فريد أبو حديد مطلع الستينيات.

اتجه إلى التلحين منذ بداية الخمسينيات، ويحسبُ له تاريخيًا أنه قدم للموسيقى العربية بليغ حمدى أول مرة كمطرب فى أغنيتين من ألحانه وأشعار مصطفى عبد الرحمن: مظلوم يا طير، يا فجر نورك.

تعاون مع عدد من مخرجى السينما الكبار، وطور استخدامه للموسيقى التصويرية التى وضعها لبعض الأفلام منها:

بقايا عذراء، بطولة شكرى سرحان، إخراج حسام الدين مصطفى.

الجريمة الضاحكة ١٩٦٣، بطولة أحمد مظهر، إخراج نجدى حافظ.

حياة عازب ١٩٦٣، بطولة نادية لطفى، إخراج نجدى حافظ.

عائلة زيزى ١٩٦٣، بطولة سعاد حسنى، إخراج فطين عبد الوهاب.

وبعد نصر أكتوبر المجيد، قدم برنامجًا موسيقيًا بالإذاعة المصرية باسم «ما لا يطلبه المستمعون». توفى عام ١٩٨٦، بعد أن عاش أواخر حياته فى سلطنة عمان وأرخ للموسيقى العمانية، وقدم مؤلفات شرقية أوركسترالية فى الموسيقى البحتة والتصويرية والصور الغنائية. كما وثق وحلل صوت أم كلثوم وموسيقى محمد عبد الوهاب. وله عدة كتب منها: رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف، تحقيق، ١٩٦٩. ورسالة ابن المنجم فى الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغانى، تحقيق وشرح وتعليق ١٩٧٦.

قال عنه أنيس منصور:

«عرفت زملاء فى الدراسة بهرونى بذكائهم، بفصاحتهم، بثورتهم الفكرية، ولأسباب لا أعرفها اختفوا، وكانت ثورتهم مثل أعمارهم قصيرة.. لم يشعر بهم أحد لأنهم لو تركوا أثرًا فى ورقة أو فى لوحة أو على حجر، لذكرت أسماءهم. ولكن حدث فى حياتنا الثقافية أن ظهر عدد منهم، لمعوا، أضاءوا، بهروا، وكما بهرونا سريعًا، اختفوا، خبوا، انطفأوا، اندثروا، لماذا؟ عرفت الدكتور يوسف شوقى أحد علماء الموسيقى فى زماننا، وأكثر الناس وعيًا بها وتاريخها، وكان متفجر الحيوية فى كل اتجاه، كان أديبًا وذواقًا للشعر وعازفًا على العود».

غنى من ألحانه: عبد الحليم حافظ، فايزة أحمد، كارم محمود، نجاح سلام، عبد اللطيف التلبانى، إيمان الطوخى. وكتب له عبد الفتاح مصطفى وعبد الرحمن الأبنودى. وقال موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب فى رثائه: «كان الدكتور يوسف شوقى أفضل من شهدته فى حياتى يعزف على العود».

سعد زهران

إنه آخر الواقفين من اليمين، وأولهم من اليسار، ونحن لم نخطئ إذ وصفنا هذه الملامح المتجهمة شديدة الجدية بالملامح اليسارية، فالقدر جعله أول اليسار فى الصورة، وأولهم فى الواقع أيضًا. فقد اجتذبت السياسة سعد زهران منذ سنواته الأولى بالجامعة، وسرعان ما هجر المجال العلمى تمامًا، وانخرط فى التأريخ والتحليل السياسى، وله عدة مؤلفات أشهرها: «فى أصول السياسة المصرية».

اعتقل فى الخمسينيات لنشاطه المعارض لنظام جمال عبد الناصر، وقد سجل تجربة السجن فى وثيقة هامة بعنوان «الأوردى: مذكرات سجين»، وأعيد نشرها قبيل وفاته عام ٢٠١٤. وترجع أهميتها لأنه سجل فيها بعض صورِ المعاملة داخل المعتقل آنذاك، وطالب بالمساواة بين السجين السياسى والمدنى.

استغل سعد زهران فترة اعتقاله فى القراءة والتعلم، فأتقن الروسية بجانب الإنجليزية والفرنسية، وبلغ فيها مرتبة راقية، فأثرى المكتبة العربية بعدد من الترجمات الرفيعة فى السياسة والآداب والفلسفة والتاريخ، منها:

الربيع على ضفاف الأودر – إيمانويل كاكزيفتش.

ذوبان الثلوج- إيليا هرنبرج.

الإنسان بين المظهر والجوهر- إيريك فروم.

بناء حضارة جديدة- ألفين توفلر.

عناقيد الغضب- جون شتاينبك.

كنت أتمنى أن أتمكن من رصد حياة جميع المتطلعين إلينا فى الصورة، لكن يكفينا فى هذه العينة العشوائية، أن نلاحظ كيف كان الطلاب والأساتذة فى الأربعينيات، وكيف تعاملوا مع أحلامهم وواقعهم فى أوقات الانكسار والانتصار، خاصة إذا كانوا ينتمون إلى حقل علمى شديد التخصص، فإذا بهم يحققون علامات بارزة فى حقول ليست علمية، ولا نعلم هل هذا دليل على إصرارهم وموهبتهم التى تفوق أى قيود علمية أو وظيفية، أم لأن الأساتذة الذين تقوم على كاهلهم منظومة التدريس وقتها كانوا يعنون بأن يكون الخريج مثقفًا نابغًا قبل أن يكون عالمًا متخصصًا؟ وأغلب الظن أنه شىء من هذا وشىء من ذاك، فالأستاذ العبقرى لن يستنطق الحجر، والموهبة الفذة لا قيمة لها وهى مطمورة فى باطن الأرض، فالأستاذ يبحث بحث العالِم عن الجديد، والتلميذ يبحث بشوق المسافر فى البيد إلى الماء عن أستاذ عالمٍ ليهديه من الظلمات إلى النور، أو كما قال الدكتور مصطفى مشرفة:

الأساتذة إن هم إلا طلبة فى دور متأخر من أدوار التلمذة، وكل أستاذ تزول عنه صفة التلمذة، تزول عنه صفة الأستاذية، والعالم الذى لا يطلب العلمَ ليس بعالمٍ.

مراجع:

1- **د. فخرى لبيب: مشوار، مكتبة مدبولى، ٢٠٠٨.**

2- **محمد حافظ دياب: انتفاضات أم ثورات فى تاريخ مصر الحديث، دار الشروق، ٢٠١١.**

3- **إبراهيم عبد العزيز: رسائل طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.**

4- **وجيه ندى: مجلة الموسيقى العربية، مطبوعات جامعة الدول العربية، سبتمبر ٢٠١٥.**

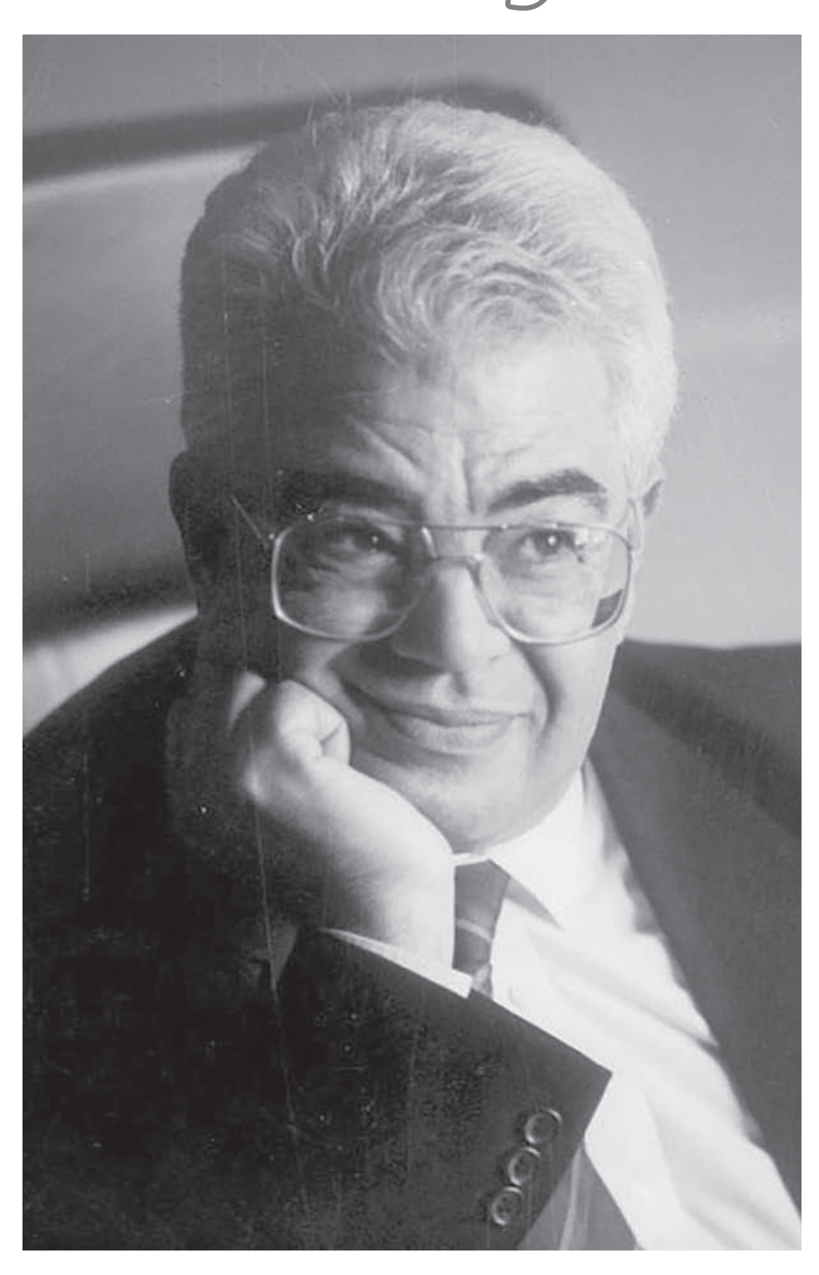
5- **أنيس منصور: جريدة الشرق الأوسط، ٩ فبراير ٢٠٠٦، العدد ٩٩٣٦.**

إننى لا أدخل مكتبة إلا وانتفخ صدرى غيظاً لفكرة أننى لن أستطيع أبداً قراءة كل الكتب المعروضة. إن لعابى يسيل أمام المكتبات مثل طفل فى الساعة الرابعة، أمام واجهة محل فطائر، إننى أكدس الكتب، ما قرأته منها، وما لم أقره، وما لن أتمكن من قراءته.

الكاتب الفرنسى كلود لوروا

تاتا.. تاتا القراءة

محمد جبريل



عاصرت الفترة التى شهدت تخلق روضة الأطفال من الكتاب، وتخلق المرحلة الابتدائية من المرحلة الأولية.

تركت مدرسة البوصيرى الأولية فى نفسى تأثيرات يصعب إهمالها: تعلمى القراءة بأكثر مما تعلمته من المدرسة فى قراءة لافتات الدكاكين وإعلانات السينما، محاولاتى الأولى فى الكتابة، بداية تعرفى إلى ألعاب الطفولة.

أخطر علاقة بين الكاتب وقارئه، تصور الكاتب ثقافة عالية فى القارئ، فهو يصدمه بتعبيرات أملتها ميول استعراضية، أو تصور الكاتب قلة الحصيلة المعرفية للقارئ، أو انعدامها

روضة الأطفال هى أولى خطواتنا فى الدراسة، تعقبها المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية. على أيامى توزعت خطوات البداية بين الكتّاب، وروضة الأطفال، والمدرسة الأولية، فالابتدائية، فالثانوية. خمس مراحل لا أعرف أسباب توزعها، لكنها مثلت الأرضية التى سارت فوقها خطواتى الأولى، بالإضافة إلى تعلمى القراءة من لافتات الدكاكين وأفيشات أفلام السينما، وتهجّى الصحف التى كان يحملها أبى فى عودته إلى البيت.

بالنسبة لى، فقد عاصرت الفترة التى شهدت تخلق روضة الأطفال من الكتاب، وتخلق المرحلة الابتدائية من المرحلة الأولية، فقد تنقلت بين كتاب الشيخ أحمد بشارع فرنسا، وروضة مصر الفتاة بشارع صفر باشا، ومدرسة البوصيرى الأولية الإلزامية، ثم مدرسة الإسكندرية الابتدائية بمحرم بك، قبل أن أحصل على الشهادة الابتدائية من المدرسة الفرنسية

الأميرية، لأنتقل - بعدها - إلى مدرسة الإسكندرية الثانوية. رحلة لم يعد تلاميذ الأجيال التالية فى حاجة إليها. هيئة صاحب الكتّاب الشيخ أحمد فى ذاكرتى - حتى الآن - قامة مدملجة، وجبة، وقفطان، وعمامة أجاد تدويرها، وعصا قصيرة لا تخليها يده.

كان الشيخ يتركنا فى حالنا. يعلو صوته بآيات القرآن، آيات من سورتى عم وتبارك، وقصار السور. يردد الأطفال وراءه. لا يحصى الحضور، ولا من بقى فى مكانه، أو انصرف قبل الموعد. ذلك ما كنت أفعله عند إحساسى بالجوع. ومع أن الشيخ لم يكن يهمل الإمساك بعصاه القصيرة، فإنها كانت مجرد استكمال لجلسة تحفيظ القرآن. لا أذكر أنه توعد بها حتى هؤلاء الذين كانوا يدخلون، ويخرجون، بلا موعد، وبلا استئذان فى الحالين.

يحمل الشيخ العصا فى يده، للتخويف، فهو لا يؤذى الأطفال، يدعوهم إلى قراءة آيات من القرآن. قد يشرد عن السماع، أو يميل رأسه على صدره فى إغفاءة، يصحو، فيهز العصا قائلًا: غيره!.

تبدل المكان تمامًا فى روضة مصر الفتاة، فصول وناظرة ومدرسات وإداريين وسعاة، مدرسة بحق وحقيق، وليست مجرد قاعة تمتلئ بالأطفال.

الومضات التى تبقت فى الذاكرة: ناظرة الروضة «نظلة هانم» بقامتها القصيرة، واليشمك الأبيض على وجهها، تطل منه عينان تفرضان الهيبة. مدرسة الفصل التى دفعتنى ذات يوم - تأديبًا - إلى غرفة الفئران (واصل صراخى لمعنى الغرفة، فقد كانت مجرد مخزن للكراكيب!)، مع ذلك، فقد تمنيت أن أقبل أصابعها الجميلة، المطلية بالمانيكير، وهى تسند يدها على التختة التى أجلس إليها. أذكر كذلك الحريق الذى فر منه تلميذات المرحلة الابتدائية، فى الطابق العلوى، احتشدن فى القاعة الأرضية، بالخوف والصراخ وحالات الإغماء.

مدرسة البوصيرى الأولية بداية أخرى مغايرة. النظام المدرسى كما عرفته فى السنوات التالية، وإن شابه الضرب بمناسبة، وبلا مناسبة. العصا فى يد الناظر عاطف نافع - هذا هو اسمه - وفى أيدى المدرسين، تنهال على أيدينا وأقدامنا، لسبب ولغير سبب. عجز - بالارتباك والخوف - عن «تسميع» ما حفظناه من آيات القرآن، والأناشيد، وكتابة الواجبات المدرسية. التكلم - ولو بالهمس - مع زميل التختة، إحداث ما يعتبره المدرس دوشة تقتضى العقاب. التأخر فى الحضور.

أشد ما كان يؤلمنى مدرس المواد الاجتماعية. أذكر بشرته البيضاء المشربة بالحمرة، وعينيه الزرقاوين الدائمتى التلفت، وحركاته التى كأنها تصدر عن زنبرك. إذا لاحظ ما يعكر صفو نفسه، فإنه يأمر الكل بالتهيؤ للعقاب. نخلع الأحذية والجوارب، نمد أقدامنا على التخت، ينتزع قطعة خشب «مقلقلة» من أرضية الحجرة، ينهال بها على الأولاد من أول الفصل حتى آخره.

لعلك تلحظ تأثر شاكر المغربى فى روايتى «النظر إلى أسفل» بذلك العقاب الجماعى الغريب.

بقدر كراهيتى للمدرسة فى تخلّى الناظر عاطف نافع عن معنى اسمه، فقد أحببتها فى التعامل الأبوى لجاد أفندى مدرس الفصل، وجميل أفندى مدرس اللغة العربية، وعطية أفندى مدرس الرياضة. أدين لهم بفضل التنبه - إن صح الظن - إلى موهبتى الإبداعية. مناداة جميل أفندى لى «الأمير جبريل» تعبيرًا عن إعجابه بما أكتبه فى موضوعات الإنشاء، قول جاد أفندى - بعد تأمله محاولاتى فى الرسم وكتابة القصة وتحرير ما سميته مجلة: الواد لطفى - اسم أبى - موهوب. أما عطية أفندى - حاولت تناسيه لأنى لم أحب مادته: الرياضيات - فقد وضعته فى منزلة رفيعة، حين عاب على الناظر تركيب زجاج نافذة حجرته من تبرعات فرضها على أولياء أمور التلاميذ. رد على تهديد الناظر بما قرأته، أو استمعت إليه، أو إلى معناه - فيما بعد - عن قيمة الحق!.

من بين ما أذكره من مدرسة البوصيرى

أستعيد فى تأملى صور الزمن القديم دكاكين الميادين ووجهات البيوت والشوارع الصغيرة

صلة المدرسة - التلاميذ تحديدًا - بالبيئة المحيطة. لصغر حوش المدرسة، فقد كانت ألعابنا - أوقات الفسح - فى الشوارع المحيطة: الدكان المقابل، مكتبة تبيع أدوات التلاميذ المدرسية: الكراسات والأقلام والمحابر - كان زمن القلم الجاف فى علم الغيب! - والمساطر والبراجل والأساتيك والبرايات إلخ. نتردد على الرجل الستينى - نسيت اسمه - للشراء، ندفع الثمن، وننصرف، دون أخذ ولا رد، مقصدنا الدائم دكان عم شحاتة، قبالة شارع الكنانى. لا تقتصر أبوته على بيع الحلوى والبلى والدوم وورق التوت (أطعم منه دود القز الذى أربيه) وحبل التنطيط والطائرات الورقية وغيرها من لعب الأولاد. هو يشرح اللعبة، مزاياها وأخطارها، ويخفض الثمن من نفسه، وربما أرجأ الدفع إلى أيام تالية.

كنت أوزع نظراتى بين ألعاب الأولاد فى شارع الموازينى، وورشة تصنيع أمشاط العاج التى لم يكن يجاورها دكاكين أخرى، أسفل بيوت تحتمى - بالتصاقها - من السقوط، أكلها القدم، ورطوبة البحر، وتغلغت - لضيق الشارع - برمادية شاحبة.

ربما انطلقنا إلى ميدان الموازينى، لم أناقش تسيده فصولًا فى رباعية بحرى، وقاضى البهار ينزل البجر، وأهل البحر، وحيرة الشاذلى فى مسالك الأحبة، وغيرها. ربما لعبق الماضى الذى تشمه أنفاسك، وتصادقه عيناك. أستعيد - فى تأملى صور الزمن القديم التى يذكرنا بها أصدقاء الفيس بوك - دكاكين الميدان، وواجهات البيوت، والشوارع الصغيرة، تجعله مركزًا، محورًا، بين الشوارع المفضية إلى أحياء الإسكندرية.

تركت البوصيرى الأولية فى نفسى تأثيرات يصعب إهمالها: تعلمى القراءة بأكثر مما تعلمته من المدرسة فى قراءة لافتات الدكاكين وإعلانات السينما، محاولاتى الأولى فى الكتابة، بداية تعرفى إلى ألعاب الطفولة: البلى والدوم وعنكب يا عنكب وأولها اسكندرانى، مقام الولى فى صالة تنس الطاولة، لغياب اسمه، نسبته فى رباعية بحرى، وأهل البحر، إلى ولى باسم سيدى الأنفوشى. فريق تنس الطاولة، خمسة أولاد يقودهم جاد أفندى، ويترأسهم الولد عبد العزيز، الذى حدثتك عنه فى مواضع أخرى. أتذكره الآن لاعبًا موهوبًا، يكتسح من



يلاعبه فى أدوار متتالية، كل اللاعبين، فى كل الفرق، بينما يكتفى الآخرون – وأنا منهم – بلبس المزيكا!.
أمضيت فى الإسكندرية الابتدائية أشهرًا قليلة. أذكر التل الذى علته كلية العلوم، والمكتبة الصغيرة المواجهة لمبنى الكلية، ووقفتى المتأملة للكتب المعروضة فى الفاترينة. بقيت فى الذاكرة كتب يوسف السباعى: أغنيات وأطياف وهذا هو الحب وغيرها. تجتذبنى الأغلفة الجميلة، يناوشنى الخاطر: هل أصبح – ذات يوم – أديبًا، تصدر كتبى بهذه الفخامة؟
كما قلت لك، فقد ناوشتنى خاطرة الأدب – أو لنسمّها حرفة الأدب – فى سن باكرة. ربما لوجود مكتبة فى بيتنا، قرأت منها ما أتيح لى فهمه، أو أخذنى إلى عوالم جميلة.
كانت الإنجليزية لغة مدرسة الإسكندرية الابتدائية الثانية، لكن الإرادة الأبوية وجدت فى الفرنسية لغة للمستقبل، فتوسط لى أبى كى ألتحق بأول مدرسة فرنسية حكومية، انتقلت إليها فى منتصف العام، دون أن أعرف حرفًا واحدًا من الفرنسية، وهو ما أربكنى فيما بعد، وألزمنى ثمنًا غاليًا.
عدا مطب «الفرنسية» فقد كانت المدرسة مثلًا متفوقًا لمدارس المرحلة الابتدائية. ربما كانت تحصل على إعانة تتيح لتلاميذها الدراسة على نحو جيد، والغداء اليومى (خضار وأرز وقطع لحم وسلاطة خضراء وفاكهة!) والرحلات إلى معالم الإسكندرية، والمشاركة فى الأنشطة الرياضية والقراءة الحرة، على مستوى المدارس المماثلة.
مع انقضاء السنوات، فإنى أذكر مدرسين وتلاميذ تركوا فى حياتى تأثيرات يصعب نسيانها. مدرس اللغة العربية. تذكرنى عملقته الجسدية بعمر الحمزاوى، شحاذ نجيب محفوظ، وإن سلب امتنانى لرؤيته وهو يسبقنى فى شارع المدرسة، وبيده شىء صلب، يشوه جدران البنايات الجميلة. أثنى على موضوعى فى الإنشاء عن حادثة أنقذت الإسعاف مصابيها، استوقفته الكلمات الكليشيهات التى التقطتها قراءاتى، ومنها: يعض بنان الندم، هرولة الناس من كل حدب وصوب، من أقصاها إلى أقصاها، بين الفينة والفينة، على قدم وساق، تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن، قامت الدنيا ولم تقعد، بلغ السيل الزبى، انتشر كالنار فى الهشيم، ذرّ للرماد فى العيون، صحت الغزالة (الشمس) فى خدرها، ما خف وزنه وغلا ثمنه، على أهبة الاستعداد (معنى الكلمتين متشابه!) فى غاية الأهمية، من نافلة القول، غنى عن القول، الجدير بالذكر. غنى عن الذكر. ما لا يحمد عقباه. ما لا ناقة لنا به ولا جمل (الشيخ مصطفى المراغى أول من عبر بهذه الكلمات عن رفض مشاركة المصريين فى الحرب العالمية الثانية) من الأهمية بمكان، بلغ السيل الزبى، يضرب عرض الحائط، ضاق ذرعًا، صب جام غضبه، على أهبة الاستعداد (ما الفرق بين الأهبة والاستعداد؟) بين الغث والسمين، قاب قوسين أو أدنى. كلام حق يراد به باطل. شاء من شاء، وأبى من أبى، كأن على رؤوسهم الطير، رأسًا على عقب. ضيق ذات اليد. الهدوء الذى يسبق العاصفة، إلخ.
ثم خصنى المدرس – كالعادة – بأسئلته، وتكليفى بمهام لا أجيدها، كتسجيل

ع البحرى

الغياب، والإبلاغ عن المشاغبين!
أما مدرس اللغة الفرنسية، فقد بادلنى العداء منذ يومى الأول فى المدرسة. سأل بالفرنسية، فاكتفيت بتحديقة بلهاء. أعاد السؤال بالعربية، فأجبت بالإنجليزية.
هتف:
- نحن فى حصة لغة فرنسية.
وشى صوتى بالانفعال:
- حتى أمس، كانت الإنجليزية لغتى الثانية.
علا هتافه فصار صراخًا:
- لماذا تشخط؟.. فاكرنى خدّام بابّا؟! بالتشديد على الباء الثانية.
وظللت - حتى نهاية العام الدراسى - أعانى التخبط - مقيدًا - فى أمواج الفرنسية، التى طالبنى أبى - وأنا أصارعها - ألّا أبتل بالماء!.
أذكر أيضًا زميلى ممدوح الطوبجى ابن ضابط القوات المسلحة، والفنانة نجاة على، أعارنى كتبًا فتحت لى عوالم جديدة فى القراءة، جاوزت ما كنت أقرأه فى مكتبة أبى. ليست مقصورة على كتب وظيفته فى الاقتصاد والمعاجم اللغوية، بالإضافة إلى قراءاته الشخصية فى التراث والتاريخ والأدب الذى يعكس اهتماماته القرائية.
قرأت «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» لعبد الرحمن الشرقاوى، وقصائد صلاح جاهين، وعودة روح توفيق الحكيم، وقصص سعد مكاوى، ولقيطة محمد عبد الحليم عبد الله، وإعادة عبد الرحمن الخميسى صياغة ألف ليلة وليلة، وكتب محمد فريد أبو حديد التى استلهم فيها التراث: الملك الضليل امرؤ القيس، زنوبيا ملكة تدمر، ابنة المملوك، المهلهل سيد ربيعة، سيف بن ذى يزن، عنترة بن شداد، أبو الفوارس، آلام جحا.. إلخ.
أما زميلى شعبان - لا أذكر بقية الاسم - فقد كان إنصاته لكلامى عن أحلامى الإبداعية، وتحفيزه لنشر ما أكتبه، دافعًا لأن أتوجه - برفقته - إلى مكتبة أول شارع محرم بك، قرأ أوراقًا تصورت أنها قصة. نصح صاحب المكتبة بتوفير تكلفة طباعتها، من خلال إيصالات يشتريها زملائى التلاميذ. ولأن القصة - عرفتُ متأخرًا - لم تكن كذلك، فقد اخترع الرجل اسمًا من عندياته، سماها - بلا مناسبة - «هكذا تكون الرجال»!.
ظنى أن زميلى وهيب كان من بقايا الجالية اليهودية فى الإسكندرية، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ عجلت برحيل أفرادها إلى فلسطين المحتلة، أو إلى بلاد الغرب (أنصحك بقراءة روايات كمال رحيم عن تلك الأيام). كان أشبه بجيتو شخصى بين تلاميذ المدرسة، لا يصادق، ولا يخالط إلّا بما تقتضيه الأحوال، وإن وشت ردوده السريعة على أسئلة المدرسين بشدة إنصاته، يتابع - بالصمت - دردشاتنا، وألعابنا فى الفسحة، وإن تكرر اعتزازه بممارسة لعبة «كرة السلة» فى نادى المكابى، الذى صار من أهم الأندية الإسرائيلية!.
تجاور مدرسة الإسكندرية الثانوية ومكتبة البلدية إلى حد تلاصق البنايتين، جعل من الفسح المدرسية أوقاتًا للتردد على المكتبة، أسحب مجلة «الهلال» ، أو «المختار من ريدرز جيست»، أو أطلب كتابًا فى الفهارس، أطيل التركيز فى القراءة حتى لا يسرقنى الوقت.
من بين أهم ما تيقظ عليه ذهنى فى تلك الفترة كتابات يوسف كرم فى

من أهم ما يتقظ إليه ذهنى كتابات يوسف كرم فى الفلسفة الحديثة



محمد جبريل

الفلسفة الحديثة. وعيت على غموض الفلسفة، تلغيزها، نصف شخصًا بأنه متفلسف، أى أنه يقول ما لا يفهم لمجرد استعراض عضلاته المعرفية، المناهج المدرسية تقتصر على ما يشبه العناوين التى تفضى إلى سراديب بيت جحا، بينما أساءت التفسيرات المبسطة لأنيس منصور وغيره بأكثر مما أحسنت. تحولت الوجودية - مثلًا - من مذهب فلسفى، أحدثت آراء مفكريه وتطبيقاتهم أصداء واسعة فى المجالات الثقافية والسياسية والاجتماعية، عرفنا أسماء كيركجورد وسارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهم من فلاسفة الوجودية الأوروبيين، ونال البير كامى - أحد أهم كتابها - جائزة نوبل فى الآداب.. تحول ذلك كله إلى مقالات تشى بالخفة واللهوجة!.
بكثير من العناء، دفعت الباب الموارب فى اجتهادات عبد الرحمن بدوى، لكن تفسيرات يوسف كرم فتحت لى القاعات والحجرات والسراديب والنوافذ. أدركت أن عدم الفهم قد يكون مشكلة الكاتب، وليس مشكلة المتلقى.
أخطر علاقة بين الكاتب وقارئه، تصور الكاتب ثقافة عالية فى القارئ، فهو يصدمه بتعبيرات أملتها ميول استعراضية، أو تصور الكاتب - فى المقابل - قلة الحصيلة المعرفية للقارئ، أو انعدامها، فهو لا يتثبت من المعلومة، وربما لجأ إلى المخيلة. المهم أن يعبر - فى كتاباته - عن المهارة اللغوية والأسلوبية!.



سمير الفيل

روائى

محمد كمال محمد.. الباحث عن الحنان

فى كتاب القاص الراحل محمد كمال محمد «من أوراق العمر»، لمحات من السيرة الذاتية، قدمها الكاتب لتثبت بعض الوقائع التى جرت له فى الفترة (١٩٤٥- ١٩٩٠)، والكتاب صادر عن مطبوعات نادى القصة عام ٢٠٠١، يضعنا القاص أمام سيرة مشحونة بالفقد والآلام وقسوة الحياة.

تعرفت على الكاتب حين كان يقيم بمدينة دمياط حيث تزوج من إحدى بناتها واستقر فى المدينة فيما كانت زوجته تعمل بالتعليم. بدأ العام الدراسى فى المحافظة فوجدت ابنة له (هادية) تأتى بطفل جار لهم كان قد فقد أمه منذ أيام. قدمت لى الطفل وغادرت. حين علمت بأن لى محاولات فى الكتابة، قدمت لى فى الزيارة الثانية رواية «الأجنحة السوداء».

نعود للكتاب الذى قدم له صديقه -الراحل أيضًا- محمد محمود عبد الرازق، وفيه يشير إلى أن الكاتب ظل طيلة عمره يبحث عن حنان ممفقود، فقد وقع على كاهله مسئولية ثلاث شقيقات.

سنقتطع من الكتاب ما يشير إلى شخصيات قابلها، ومواقف مر بها، يتحدث عن نفسه قائلًا: «كان فى الثامنة عشرة، خياليًا، عاطفيًا، حالمًا دائمًا، وكان لافتقاده الحنان يصطنع حيلًا ساذجة لإثارة عطف الآخرين.. شاش طبى يلفه على رقبته، ضمادة حول معصمه، رباط عنق أسود ليوهم الناس بفقد عزيز» (ص ٢٠).

يحدثنا عن شخصية «باز» الذى تعرف عليه فى مقهى شعبى: «فى بداية إقامتى بدمياط كنت أميل إلى الجلوس فى ذلك المقهى ربما لاتساعه، وربما لقلة رواده. كنت أفضل قضاء وقت المساء به؛ حيث الضوء الخافت، وعبق الزمن وإن كان لا يوغل فى البعد. وليلة تعرفنا رأيته يدخل المقهى ممسكًا فى يده سيجارة ملفوفة رفيعة.. يتفحص الجالسين من تحت نظارته الرخيصة» (ص٢٥).

يتحدث عن بيت أسرته القديم بميت حدر بالمنصورة، وصداقته للولد سليمان، ابن الحداد، ويذكر عنه طرفة: «فوجئت بسليمان يطرق باب بيتنا، وكنت منقطعًا عن المدرسة للاستذكار قبل الإمتحان، وعلى وجهه الأسمر حمرة خجل. وفى يده رغيف يطويه على أقراص الطعمية. قال لأمى فى بساطة دهشت لها مشيرًا للرغيف: جئت أتغدى عندكم» (ص ٣٣).

ظلت الوحدة تغالبه وهو يعيش بعيدًا عن شقيقاته: «فى الليل حين تثقل عليه الوحدة فى الخيمة المنعزلة. يجتاحه الحزن والشوق لأخواته اليتيمات اللائى تركهن فى البيت وحيدات. وأرسل يوصيهن مشفقًا ألا يتجشمن مشقة زيارته، خاصة أنهن لن يستطعن رؤيته إلا من خلف قضبان السور الحديدى المرتفع الذى يحيط بالمكان» (ص ٧١).

يكتب عن أشخاص قابلهم فى المدينة وتركوا أثرًا قويًا عنده، منهم حامد كمالو: «المحامى المثقف، والقارىء النهم، الذى يعطى جل وقته للقراءة فى مكتبه وفى بيته، لذا كانت حياته نوعًا من التقشف والتجرد والقناعة. لم أذهب إليه مرة إلا وجدت فى يده كتابًا أو مجلة ثقافية ينفرد بها فى غرفة مكتبه الضيقة، يلتهم المعرفة فى شغف» (ص ٩٧).

فى لمحة أخرى من الأوراق يقابل صديقه كمالو: «قال ونحن نغادر المكتب بعد سهرة طويلة، أنه قرأ منذ سنوات كتابى (الإصبع والزناد) الذى تدور أغلب قصصه عن الحياة فى دمياط، وأسعده أن يكتب الشاعر فاروق شوشة فى جريدة (أخبار دمياط) مقالًا تناول فيه قصص الكتاب الذى يدور عن الواقع الدمياطى فهو ابن قرية الشعراء المجاورة، ولا شك أنه يقرأ لأول مرة قصصًا عن دمياط التى لم يكتب عنها كاتب من قبل، فضلًا عن أن كاتبها ليس واحدًا من أهلها بكل هذا الفيض من الإحساس بالمكان» (ص ١٠٢).

بعد نزوحه إلى القاهرة بفترة يرفع سماعة التليفون ليطلب كمالو فيجيب صوت من الطرف الآخر، يخبره أنه لن يستطيع الرد عليه فقد رحل: «أنا الممثل رضا الجمال.. صديق المرحوم، وزوج ابنته دكتورة وفاء كمالو» (ص ١٠٤).

يتحدث عن اللحظة التى فارقت فيه زوجته الحياة برقة وشجن: «أربعون عامًا بين ذراعيه، تنطفىء روح عايشته ثلث عمره، تفارق محلقة فى رحلة المجهول، زمن الشباب بفورته يطويه المغيب» (ص ١٤١).

مات محمد كمال محمد يوم ١٢ فبراير ٢٠١٤، تاركًا خلفه عددًا من كتب القصة القصيرة والرواية والمسرح والسيرة الذاتية.



فى الذكرى الـ 49 لحرب أكتوبر

ماذا جرى فى مصر ثقافيًا من 1967 إلى 1973؟

عندما منيت مصر بنكسة ١٩٦٧، رفعت أم كلثوم شعار «أصبح غنائى مجندًا لهدف عظيم قادم.. تحويل الهزيمة إلى انتصار، والثأر من النكسة»، هذا الهدف لم يكن هو ما دار فى خلد وعقل وإحساس أم كلثوم فقط، بل -أيضًا- لدى قطاع واسع من المثقفين، الذين أرادوا ألا تنكسر «روح» هذا الشعب، فساهموا بإبداعاتهم فى مختلف مناحى المعرفة والفنون، كما ساندهم مسئولون لديهم «قوة» فى اتخاذ القرار، ومن هؤلاء د. ثروت عكاشة، الذى أراد أن تلعب الثقافة دورًا كبيرًا فى هذه المعركة، فأعاد ترتيب البيت من الداخل - قدر استطاعته - إذ بلور - على سبيل المثال - بعد أيام وشهور قليلة على النكسة مشروعًا للنشر، ورفع شعار «بناء ثقافة علمية»، وأعاد للمجلات هيبتها، حتى «لا يكون هناك عذر فى تقديم مجلات يعرض عنها القارئ وتقرأها فئران المخازن»، على حد تعبير بيان وزارة الثقافة فى ذلك الوقت.

فى هذا الملف حاولت رصد ملامح من مشروع مصر الثقافى فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣، فى مختلف المجالات؛ لنتوقف أمام شذرات مما حدث فى هذه الأعوام من مجهودات فردية وجماعية ومؤسسية، بل الأدهى من ذلك هى قدرة هذا الشعب على عدم الانغلاق؛ ليساهم فى أكبر معرض عالمى فى التاريخ - آنذاك - وهو معرض أقيم باليابان عام ١٩٧٠، ورفع شعار «التقدم الإنسانى والانسجام»، وقد أفردت موضوعًا كاملًا من وثائق دار الكتب والوثائق القومية حول هذا المعرض، الذى قدم فيه الجناح المصرى حضارته منذ القدم وحتى لحظة مشاركته فى هذا التجمع العالمى.

فى هذا «الملف» نندهش من كم «التفاصيل» التى مر بها الواقع المصرى ليغير صورته من النكسة إلى الانتصار.

ملف من إعداد:

طارق الطاهر

رغم ما أحدثته النكسة من إحباط؛ لكن روح الشعب المصرى استطاعت أن تتجاوز هذه المحنة فعلى مدى ست سنوات، شهدت الحياة الثقافية أحداثًا مؤثرة فى المسيرة الإبداعية سواء للأفراد أو المؤسسات. هذه محاولة للوقوف على مشاهد متنوعة مما شهدته مصر، على مدى هذه السنوات (١٩٦٧- ١٩٧٣)، رصدنا فيها محاولة جادة لكى تلعب الثقافة دورها فى إيقاظ الوعى وبث الطمأنينة بإمكانية الانتصار، وفى ذات الوقت بناء الذات المبدعة.

ملامح من الحالة الثقافية
من النكسة إلى الانتصار

1

ففى ٢ أكتوبر ١٩٦٧، وبعد ما يقرب من ثلاثة شهور من النكسة، تعلن جريدة الأهرام عن «معهد للترجمة الفورية يفتتح فى القاهرة»، وفى المتن تفاصيل هذا الخبر المهم، لما تمثله الترجمة من أهمية فى التكوين المعرفى لدى الشعوب: «أول معهد للترجمة الفورية فى الشرق الأوسط سيبدأ نشاطه فى ٢٠ أكتوبر فى مدرسة الألسن فى القاهرة، سيتخرج من المعهد مترجمون فوريون للغات الحية، وكذلك إلى اللغة العربية التى أصبحت لغة رسمية فى المؤتمرات الدولية. وضع برنامج التدريس فى المعهد خبراء من معهد الترجمة الغربية فى جنيف، كما اشتركت معهم فى وضع البرنامج سلوى أحمد؛ أول مصرية تتخرج من معهد الترجمة الفورية فى جنيف».

وبالفعل يفتتح المعهد ويبدأ بتدريس ٤ لغات، بمشاركة ٢٠ طالب وطالبة من بين ١٦٨ تقدموا للدراسة فى قسم الترجمة الفورية، يدرسون لمدة ١٢ شهرًا بمعدل ٢٦ ساعة أسبوعيًا، وتقدم الأهرام فى عددها الصادر فى ١٥ أكتوبر ١٩٦٧ تفاصيل هذه الدراسة وجدواها ومن التحق بها: «كان الشرط الأساسى للالتحاق بالقسم أن يحمل الطالب مؤهلًا عاليًا بتقدير جيد، ومن العام القادم ستصبح مدة هذه الدراسة سنتين بمعدل ٢٧ ساعة كل أسبوع، ومعظم الطلبة فى هذا القسم من وزارة الخارجية والإرشاد والإذاعات، ويتدربون على الترجمة الفورية والتحريرية من وثائق الهيئات والمؤتمرات الدولية بجانب العلوم النظرية مثل الاقتصاد والسياسة والقانون والحضارة ومصطلحات التكنولوجيا والمعاجم، ويشرف على هذه الدراسة رشدى كامل أستاذ اللغة الفرنسية، ويدرس فيه أشخاص لهم خبرة بالترجمة فى المؤتمرات الدولية، مثل د. سلوى محمد وسليم رزق الله ود. عطية أبو النجا، وقد طلبت حكومة العراق إرسال بعثة للدراسة فى القسم الجديد».


من غير عنوان

معهد للترجمة الفورية يفتتح فى القاهرة.

★ اول معاهد الترجمة الفورية فى تاريخ الشرق العربى سيبدأ نشاطه من ٢٠ اكتوبر الحالى فى مدرسة الالسن فى القاهرة.

سيتخرج من المعهد مترجمون فوريون الى اللغات الحية وكذلك الى اللغة العربية التى اصبحت لغة رسمية فى المؤتمرات الدولية.

وضع برنامج التدريس فى المعهد خبراء من معهد الترجمة الفورية فى جنيف كما اشتركت معهم فى وضع البرنامج سلوى احمد — اول مصرية تتخرج من معهد الترجمة الفورية فى جنيف —.

ستتولى تدريس الترجمة الفورية الى الانجليزية دورا حليم خبيرة الترجمة الفورية فى الامم المتحدة ورئيسة الاخبار الانجليزية فى الاذاعة المصرية.

كذلك سيشترك فى التدريس من كبار مترجمى مصر: رمسيس عبد البارى رئيس الاخبار العربية الموجهة فى الاذاعة.

يقدمه

تأسيس معهد للترجمة الفورية «الأهرام ١٣ أكتوبر ١٩٦٧»

تأسيس أول معهد للترجمة الفورية فى الشرق الأوسط

2

وفى إطار خطوات التأسيس وبناء المهارات، نقرأ - أيضًا - فى الأهرام، وتحديدًا فى ٢٠ أكتوبر ١٩٦٧ خبرًا طويلا تحت عنوان «كيف تكتب مسرحية؟»، وفى المتن نكتشف سعى د. رشاد رشدى لكى يكتسب من يحب العمل فى



تدريس فن كتابة المسرحية فى مصر

★ كيف نكتب المسرحية ؟

لاول مرة ستبدا دراسة فن كتابة المسرحية فى مصر . وذلك ابتداء من اول الشهر القادم بلا شروط من ناحية المؤهلات او الشهادات وانما لكل من يريد او يجد فى ذاته الموهبة التى يريد لها جوا تصقل فيه ثقافيا ومسرحيا .

اتفق د. رشاد رشدى مع وزير التعليم السابق حسين سعيد ود. عثمان فراج على ان تحتل هذه الدراسة ركنا من قسم الخدمة العامة فى الجامعة الامريكية — تحت الحراسة — مع المسرح الجديد الملحق بها . وقد اطلق عليه د. رشاد رشدى اسم : « مسرح القاهرة » حيث ستقدم عليه فرقة تجريبية فنا رفيعا متقدما

سيحاضر — عن طريق الانتداب — فى هذه الدراسة كل من الدكاترة : على الراعى ولويس مرقص وفاطمة موسى وامين العيوطى وفايز اسكندر وشفيق مجلى وعزيز سليمان . غير المحترفين المسرحيين من اساتذة وفنانين ونقاد .

هدف الدراسة . تعميق الوعى الدرامى المسرحى مع دراسات فى نظرية الدراما (٤٠ ساعة على مدار السنة) والمسرح المعاصر العالمى من الشرق والغرب ابتداء من ابسن حتى الان (٥ ساعة) ثم المسرح المعاصر المصرى ابتداء من توفيق الحكيم حتى الان (٢٥ ساعة) الى جانب نظريات النقد المسرحى (٤٠ ساعة) ودراسات عملية النقد (٤٠ ساعة) وتدريبات عملية فى الكتابة المسرحية (٨٠ ساعة) الى جانب دراسات فى الموسيقى (٤٠ ساعة) .

د. رشاد رشدى   د. حسين سعيد

يقدمه

تدريس فن الكتابة المسرحية «الأهرام ١٥ أكتوبر ١٩٦٧»



الأسبوع الثقافى على مسرح طنطا «الأهرام ٢٦ أكتوبر ١٩٦٧»



جاك بيرك

رشاد رشدى يقرر دراسة فن «كيف تكتب مسرحية»

مجال المسرح الخبرات التى تؤهله لذلك، فى المتن كافة التفاصيل الدقيقة لهذا المشروع: «لأول مرة ستبدأ دراسة فن كتابة المسرحية فى مصر، وذلك ابتداءً من الشهر القادم بلا شروط من ناحية المؤهلات أو الشهادات، وإنما لكل من يريد أو يجد فى ذاته الموهبة، التى يريد لها جوًا تصقل فيه ثقافيًا ومسرحيا. اتفق د. رشاد رشدى مع وزير التعليم حسين سعيد ود. عثمان فراج على أن تحتل هذه الدراسة ركنًا من قسم الخدمة العامة فى الجامعة الأمريكية – تحت الحراسة – مع المسرح الجديد الملحق بها، وقد أطلق عليه د. رشاد رشدى قسم «مسرح القاهرة»؛ حيث ستقيم عليه فرقة تجريبية فنًا رفيعًا متقدمًا. سيحاضر – عن طريق الانتداب – فى هذه الدراسة: على الراعى ولويس مرقص وفاطمة موسى وأمين العيوطى وفايز إسكندر وشفيق مجلى وعزيز سليمان، المحترفين المسرحيين من أساتذة وفنانين ونقاد. هدف هذه الدراسة تعميق الوعى الدرامى مع دراسات فى نظرية الدراما (٤٠ ساعة على مدار السنة)، والمسرح المعاصر العالمى من الشرق والغرب، ابتداءً من إبسن وحتى الآن (٥ ساعات) ثم المسرح المعاصر المصرى ابتداءً من توفيق الحكيم وحتى الآن (٢٥ ساعة)، إلى جانب نظريات التأليف المسرحى (٤٠ ساعة)، وتدريبات عملية فى الكتابة المسرحية (٨٠ ساعة)، إلى جانب دراسات فى الموسيقى (٤٠ ساعة).

3

وفى مجال التأسيس – أيضًا – وتبادل الخبرات، تستقدم الحكومة المصرية خبراء سوفيت لتدريس الرقص الشرقى، فتنشر جريدة الأهرام: «بدأت الدراسة هذا الأسبوع فى أول مدرسة حكومية لتدريس الرقص الشرقى فى مصر، بعد أن اعترفت وزارة الثقافة بهذا اللون من الفنون الشعبية، عندما قررت إنشاء مدرسة خاصة لتدريسه مع الرقصات الشعبية، تقدم لامتحان القبول ٨٥٠ طالبًا وطالبة، نجح منهم ٣٢ (١٦ بنتًا و١٦ ولدًا) تتراوح أعمارهم بين ٩ و١٢ سنة، وهى السن التى يبدأ فيها تدريس الرقص فى جميع الدول تقريبًا، كما تقول الخبيرة السوفيتية «اللا» التى تتولى التدريس فى المدرسة مع بقية الخبراء السوفيت. وقد تركز الاختيار – فى امتحان القبول – على القامات المشوقة والحاسة الموسيقية وأخيرًا التوافق العقلى والعصبى حتى لا تبرز العضلات بشكل غير انسيابى فى التمرينات المستمرة والرياضة العنيفة بالنسبة للأولاد. وتبدأ الدراسى بأصول الرقص الكلاسيكى للباليه، وهو الأساس فى تدريس أى رقص آخر، ثم الرقص الشرقى والرقص الشعبى والفلكلور، كما يدرس الطلبة تاريخ الرقص الشعبى فى البلاد ذات التاريخ القديم، وبالإضافة إلى الرقص هناك دروس فى الموسيقى ومدة الدراسة ٤ سنوات، يصبح الخريجون بعدها أعضاء فى فرقة الرقص الشعبى».

4

ولم تقتصر الجهود على تأسيس معهد للترجمة ودورات تدريسية للكتابة المسرحية وكذلك الرقص الشرقى، بل أعدت وزارة الثقافة خطة بعد ١٩ يومًا من النكسة، لإصدار مجموعة متنوعة من الكتب، مراعية



هكذا من الأصل

٨ - الأهرام- ٦٧/١٠/٢٤

■■ على ايقاع الطبلة يتدرب الطلبة على رقصة مستوحاة من أغانينا البلدية ■■

■■ التدريب على حركة الاصابع مع الايدى ■■

خبراء سوفييت لتدريس الرقص الشرقى

★★ بدأت الدراسة هذا الاسبوع فى اول مدرسة حكومية لتدريس الرقص الشرقى فى مصر بعد ان اعترفت وزارة الثقافة بهذا اللون من الفنون الشعبية متمثلا وقررت انشاء مدرسة خاصة لتدريسه مع الرقصات الشعبية .

تقدم لامتحان القبول ..٨ طالبا وطالبة نجح منهم ٣٢ (١٦ بنتا و ١٦ ولدا) تتراوح اعمارهم بين ٩ و ١٢ سنة ، وهى السن التى يبدأ فيها تدريس الرقص فى جميع الدول تقريبا كما تقول الخبيرة السوفيتية « الا » التى تتولى التدريس فى المدرسة مع بقية الخبراء السوفيت .

وقد تركز الاختيار - فى امتحان القبول - على القامات الممشوقة والحاسة الموسيقية واخيرا التوافق العضلى والعصبى حتى لا تبرز العضلات بشكل غير انسيابى فى التمرينات المستمرة والرياضة العنيفة بالنسبة للاولاد .

وتبدأ الدراسة باصول الرقص الكلاسيكى « الباليه » وهو الاساس فى تدريس اى رقص آخر، ثم الرقص الشرقى والرقص الشعبى « الفولكلور » كما يدرس الطلبة تاريخ الرقص الشعبى فى البلاد ذات التاريخ القديم ، وبالاضافة الى الرقص هناك دروس فى الموسيقى ومدة الدراسة ٤ سنوات يصبح الخريجون بعدها اعضاء فى فرق الرقص الشعبى .

آمال بكير

تصوير : اميل كرم

■■ رقصة شعبية يشترك فيها الطلبة والطالبات ■■

■■ الإيشارب حول الخصر فى درس الرقص الشرقى ■■

خبراء سوفيت لتدريس الرقص الشرقى «الأهرام ٢٤ أكتوبر ١٩٦٧»

وزارة الثقافة تعترف بالرقص الشرقى وتفتح له مدرسه وتستقدم خبراء روس

خطة للنشر تهدف «بناء ثقافة علمية»

إطلاق سلسلة للمسرح العربى وثانية عن فلسطين وثالثة «اعرف عدوك»

فيها الظروف الراهنة حينها، فتحت عنوان «لبناء ثقافة علمية معاصرة.. مجموعات جديدة من الكتب زهيدة الثمن فى الطريق إليك»، وفى المتن تفاصيل هذا الخبر الذى يؤكد أن صدمة النكسة، أدت إلى تكوين مكتبة عربية لمواجهة ما يحدث على الأرض: «الكتب التى ستقرأها فى الشهور الثلاث القادمة أعيد النظر فيها أكثر من مرة فى ضوء الظروف الراهنة، وما تطلبه أعباء المعركة التى لم تنته بعد، مع الاحترام الكامل للانفعالات الجماهيرية واهتماماتها.. بحيث يعكس الكتاب نقلة كبيرة فى المعدن الحقيقى للشعب العربى ويدفعنا إلى وثبة كبرى لا بد أنها آتية، وقد جندت لها صفوة ممتازة من المفكرين والكتاب، وتتجه دار الكتاب العربى ومؤسسة النشر إلى إدماج سلسلة دراسات فى القومية العربية وسلسلة المكتبة السياسية ليستعاض عنهما بمكتبتين هما: مكتبة فلسطين ومكتبة الفكر القومى الاشتراكى، تضم المكتبة الأولى دراسة شاملة لقضية فلسطين فى بحوث جيدة منها ٦ بحوث من منظمة تحرير فلسطين ومنها ١٤ كتابًا من إنتاج كتابنا، و٦ كتب بالإنجليزية والفرنسية، والمكتبة الثانية فيها ٦ كتب ترمى إلى تقديم الفكر الاشتراكى كداعم لكل قضايا السلام، وهاتان المكتبتان هما أهم ملامح الخطة الجديدة، وسيراعى فى صدور السلاسل والكتب الأخرى التى تصدر عن دار الكاتب العربى الأعمال بكل ما له صلة بالمعركة وخاصة المكتبة الثقافية والمسرحيات وأعلام العرب، كما سيصدر العدد الأول من المسرحيات العربية، ولأول مرة ستصدر كتب الدراسات الحيوية السريعة التى تتصل اتصالًا بالمعركة وأبعادها، وتقرر تقسيمها كموضوعين كبيرين هما أسلحتنا فى المعركة، وستقدم ١٠ كتب، وستعالج القضايا عامة منها: البترول العربى، والأرصدة العربية فى بنوك إنجلترا وأمريكا، والفن فى المعركة،



أول دراسة من نوعها فى مصر
الترجمة الفورية إلى ٤ لغات

بدء تدريس الترجمة الفورية «الأهرام ٢٢ أكتوبر ١٩٦٧»



شكرى عياد

تنظيم جديد للمجلات وفى بيان رسمى حتى لا يكون هناك عذر فى تقديم مجلات يعرض عنها القارئ وتقرأها فئران المخازن

وأسلحة العرب فى النضال ضد الاستعمار، وصمود التضامن العربى عبر التاريخ»، أما الموضوع الثانى فهو «اعرف عدوك» وفى هذا الموضوع سيصدر ١٥ كتابًا، تكشف أعداءنًا فكريًا واقتصاديًا وتاريخيًا وعسكريًا ومنها: أمريكا ومصر - والمخابرات تحكم أمريكا- وأمريكا وكوبا- والصراع العربى الإسرائيلى»، وتشمل خطة النشر هذه أيضا: «ومن الخطوات الطيبة التى أكدتها خطة النشر فى المستقبل بوجه عام وظهرت آثارها فى خطة الشهور الثلاثة.. الاهتمام الجدى بالكتب الدينية وكتب التراث الإسلامى، فنحن لنا فى ديننا قوة روحية هائلة ومن هذه الكتب: المعركة التاريخية ضد أعداء البشر، اليهود والمجتمع الإنسانى، المسيحية وإسرائيل، محمد واليهود».

وبالفعل تصدر تباعًا خلال الشهور التى تلت هذه الخطة، الكتب التى تترجم هذه الاستراتيجية لأمر واقع، فعلى سبيل المثال صدر: «عظمة الرسول» محمد عطية الإبراشى، «الديمقراطية فى الإسلام» عباس محمود العقاد، «مرآة الإسلام» د. طه حسين، «القرآن والمجتمع الحديث» عبد الرازق نوفل، «التكامل الاجتماعى فى الإسلام» محمد أبوزهرة، «الفن والحياة» إيرول جنكيز ترجمة: أحمد حمدى محمود، «أمتع الزيجات» د. إبراهيم صبرى، «الثورة فى أفريقيا» ك. م بانيكار، ترجمة د. محمد محمود الصياد، «خطة اليهود العالمية على الإسلام والمسيحية» عبد الله التل، «المشكلة الفلسطينية» د. حافظ غانم، «إسرائيل العدو المشترك» د. محمد صفوت، «السد العالى» موسى عرفة، «سيكولوجية الإشاعة» د. صلاح مخيمر، د. عبد رزق، «العمارة فى صدر الإسلام» د. كمال الدين سامح، «حديث الأربعاء» د. طه حسين، «شراع أبيض» عبد المنعم الصاوى، «الأدب الشعبى» أحمد رشدى صالح، «الرمزية فى الأدب العربى» د. درويش الجندى.



ترتب -أيضًا- على محاولة إعادة ترتيب أولويات وزارة الثقافة حينها، صدور التنظيم الجديد لمجلات وزارة الثقافة، وفيه تبرز أسماء كبيرة تولت رئاسة تحرير هذه المجلات، وقد بررت وزارة الثقافة حينها هذا التنظيم: «بحيث لا يكون هناك عذر فى تقديم مجلات يعرض عنها القارئ وتقرأها فئران المخازن»، وقد نشرت جريدة الأخبار فى ٢٩ يونيو ١٩٦٧، التشكيل الكامل ومهام كل مجلة وأهدافها: «صدر القرار الجديد الخاص بإعادة تنظيم مجلات وزارة الثقافة، وهى المجلات التى تقرر أن تصدر جميعها عن مؤسسة التأليف والنشر، وافق مجلس إدارة المؤسسة على التقرير فى جلسة رأسها الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة.. اكتسبت جميع المجلات أهدافًا جديدة وتوسعت فى آفاق فكرية إضافية وأعيد تبويبها بما يخدم التنظيم الجديد، تشكلت لكل مجلة هيئة تحرير تكون مسؤلة عن إداراتها ومستواها وسيطبق التنظيم الجديد بعد غد مع بداية يوليو واعتماد الميزانية الجديدة. وبصدور التنظيم الجديد تتحمل وزارة الثقافة المسؤلية كاملة فى تقديم المحتوى الرفيع من الثقافة للقارئ والذى على أساسه أعيد تنظيم

المجلات بحيث لا يكون هناك عذر فى تقديم مجلات يعرض عنها القارئ وتقرأها فئران المخازن. أما صدور مجلة أسبوعية للثقافة فلم يتقرر بعد. وقد صدر التنظيم الجديد بعد دراسة طويلة واجتماعات عامة وفرعية بين الدكتورة سهير القلماوى والمسؤلين عن تحرير المجلات سواء القدامى منهم أو الجدد، والسياسة الجديدة لمجلات وزارة الثقافة يمكن تحديدها فيما يلى: مجلة المسرح: يعاد تبويبها بحيث تتضمن دراسات كاملة عن الإخراج والديكور والمسرح الغنائى والموسيقى، وتتكون هيئة تحريرها من: الدكتور عبد القادر القط رئيسًا للتحرير، كرم مطاوع عن «الإخراج»، صلاح عبد الكريم عن «الديكور»:، ودكتورة صفية ربيع من النقاد، وسعد الدين وهبة، مجلة المجلة ويعاد تبويبها، بحيث تتضمن دراسات فى مجالات لا تصدر لها مجلات ثقافية، وتعنى بالدراسات الأدبية والأكاديمية عامة، وهيئة تحريرها تتكون من: يحيى حقى والدكتور شكرى عياد رئاسة التحرير، عبد الغفار مكاوى «لغات»، بدر الدين أبو غازى «الرسم»، فؤاد زكريا «نقد أدبى»، وعادل ثابت، «الفكر المعاصر» وتتشعب أهدافها فى تبويبات ثلاثة رئيسية من الفكر الفلسفى والفكر الاقتصادى والفكر العلمى، وهيئة تحريرها تتكون من: د. زكى نجيب محمود رئيسًا للتحرير، والدكتور زكى شافعى عن «الاقتصاد»:، «مجلة الفنون الشعبية» تصدر كل ٣ شهور وتتضمن بحوثًا أكاديمية ونصوصًا عن الفن الشعبى، وملحقًا بالإنجليزية ودراسات بيئية، وهيئة تحريرها من د. عبد الحميد يونس «رئيسًا للتحرير» ، أحمد رشدى صالح، عبد الغنى أبو العينين، دكتور محمود الحفنى، وفوزى العنتيل، «مجلة الكتاب العربى» ورسالتها أساسًا لتقديم خلاصة صغيرة وافية عن القراءة والتأليف، وهيئة التحرير لم تحدد بعد، ورئيس التحرير أحمد عيسى، ومجلة «الكاتب» وتظل سياستها كما هى ورئيس تحريرها أحمد عباس صالح، وبهذا التنظيم يبدأ العمل فى شكله الجديدة والمسؤلية كبيرة».

ونتيجة طبيعية لوضع خطة واضحة المعالم للنشر فى وزارة الثقافة، تصدر، طبقًا للإعلان المنشور بجريدة الأهرام فى

الجناح المصرى يحصل على جائزة معرض الكاتب العربى

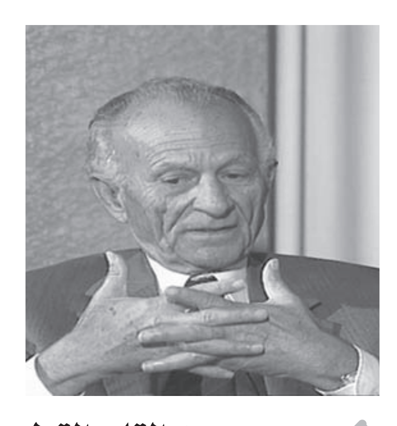
● فاز جناح المؤسسة المصرية للتاليف والنشر بجائزة احسن جناح فى معرض الكتاب العربى فى بيروت الذى افتتحه رشيد كرامى رئيس وزراء لبنان . وفاز كتاب « البحرية فى مصر الاسلامية » بشهادة تقدير (وهو من مطبوعات دار الكاتب العربى) وفاز كتاب «الطفولتى» بالجائزة الثانية لاحسن الكتب اخراجا . وكانت سهير القلماوى رئيسة مجلس المؤسسة المصرية للتاليف فى استقبال رشيد كرامى عند زيارته لجناح المؤسسة واهـ مصحفا مذهبا .

الجناح المصرى يحصل على جائزة معرض الكتاب ببيروت «الأهرام ٢٩ نوفمبر ١٩٦٧»

عبد القادر القط.. زكى نجيب محمود.. عبد الحميد يونس.. أحمد عباس صالح.. أبرز الوجوه ويحيى حقى ود. شكرى عياد يتقاسمان رئاسة تحرير مجلة «المجلة»

٣ أكتوبر ١٩٦٧، الأجزاء الثلاثة الأولى من أعمل دوستويفسكى بترجمة سامى الدروبى: «دار الكاتب العربى للطباعة والنشر تحقق حلمًا طال انتظار القراء العرب له، فنبدأ فى إنجاز أضخم مشروع فى المكتبة العربية لتجميع التراث العالمى والعربى وهو الأعمال الكاملة، ونستهل هذا المشروع بتقديم الأعمال الأدبية الكاملة لعملاق القصة الروسية الكاتب العظيم دوستويفسكى فى ١٩ مجلدًا ضخمًا تصدر تباعًا. قام بترجمتها بدقة وأمانة وأسلوب مشرف الدكتور سامى الدروبى، يصدر المجلد الأول فى ٥٩٧ صفحة قطع كبير، ويضم ثلاث روايات: الفقراء، المثل، قلب ضعيف، الثمن ١٢٠ قرشًا».

وفى ٢٩ نوفمبر ١٩٦٧ يفوز الجناح المصرى بجائزة معرض الكتاب العربى ببيروت، حسبما ورد بجريدة الأهرام: «فاز جناح المؤسسة المصرية للتأليف والنشر بجائزة أحسن جناح فى معرض الكتاب العربى فى بيروت، الذى افتتحه رشيد كرامى رئيس وزراء لبنان، وفاز كتاب «البحرية فى مصر الإسلامية» بشهادة تقدير وهو من مطبوعات دار الكاتب العربى، وكانت سهير



عبد القادر القط

القلماوى رئيس مجلس المؤسسة المصرية للتأليف والنشر فى استقبال رشيد كرامى أثناء زيارته لجناح المؤسسة».

ومن الكتب التى صدرت عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر فى الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣: «الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية» د. حسين نصار، كما استكمل مركز التراث العربى بدار الكتب، تحقيق كتاب المقريزى «السلوك لمعرفة دول الملوك» ويقع فى ١٢ مجلدا،


من غير عنوان

نادى السينما: سيعرض ١٠ أفلام جريئة خلال شهرين.

★ لاول مرة تحتضن وزارة الثقافةفكرة عرض افلام جريئة فنيا وموضوعيا داخل اطار خاص هو (نادى السينما) الذى سيعرض ابتداء من الاسبوع القادم في قاعة ايوارت بالجامعة الامريكية بالقاهرة افلاما عالمية تختلف اتجاهاتها دون ان يمسها مقص الرقيب وذلك حتى يقف عليها المهتمون بالفن السينمائى وتطور معالجته ادبيا وفنيا. وذلك قبيل عرضها على الجمهور فى دور العرض المختلفة اذا ما اجازت الرقابة فيما بعد عرضه بمحذف بعض لقطاته المتصلة بتقاليدنا.

وسيكون الدخول الى (النادى) لكارنيهات الاشتراك التى يتم شراؤها وحجزها من مؤسسة السينما.

وسيقتصر عرض الفيلم الواحد على ٣ حفلات على ليلتين كل اسبوع الاولى ماتينيه (الساعة ١/٢ ٦ مساء) والثانية سواريه (الساعة ١/٢ ٩ مساء) كل احد اما الثالثة فسواريه كل ثلاثاء.

نادى السينما يعرض ١٠ أفلام جريئة «الأهرام ٢٣ ديسمبر ١٩٦٧»


مجموعات جديدة من الكتب زهيدة الثمن .. فى الطريق إليك

الكتب التى ستقرؤها فى الشهور الثلاثة القادمة أعيد النظر فيها أكثر من مرة، على ضوء الظروف الراهنة، وما تتطلبه أبناء المعركة التى لم تنته بعد مع الاحترام الكامل لانفعالات الجماهير واهتماماتها .. بحيث يعكس الكتاب فى ثقة كبيرة، الغضب العميق للشعب العربى ويشعل ... وثبة كبرى لا بد أنها آتية. وقد جندت لها صفوة ممتازة من المفكرين والكتاب.

وتتجه دار الكاتب العربى ومؤسسة النشر الى:

● ادماج سلسلة دراسات فى القومية العربية وسلسلة المكتبة السياسية ليستعاض عنهما بمكتبتين هما: مكتبة فلسطين ومكتبة الفكر القومى الاشتراكى.

الدين والمعركة

خطة جديدة للنشر

«الأخبار ٢٦ يونيو ١٩٦٧»

6

لم يقتصر الأمر فى هذه الفترة على إعادة ترتيب أولويات النشر فقط، بل بدأت وزارة الثقافة، بعد أيام من النكسة واستمر ذلك حتى انتصار أكتوبر فى تقديم برامج للمواطنين عن طريق مواقع الثقافة الجماهيرية تتناسب مع حساسية هذه الفترة، ففى ٢٢ يونيو، بعد أيام قليلة من النكسة تكتب الأهرام: «ثروت عكاشة يطلب إعداد برامج توعية ثقافية» وفى المتن: «طلب الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة من إدارة الثقافة الجماهيرية ضرورة الاهتمام بوضع برامج نوعية تتناسب مع المعركة القائمة، فى العروض المسرحية والشعبية والسينمائية، بدأ سعد كامل وضع برنامج خاص لتنفيذه فورًا».

والحقيقة أن الثقافة الجماهيرية لعبت دورًا



دار الكاتب العربى تحقق حلمًا طال انتظاره بنشرها ترجمات الدروبى لأعمال ديستويفسكى

كبيرًا فى هذه الفترة من أجل نشر روح الفن والثقافة فى مختلف أرجاء الوطن، فعلى سبيل المثال يستضيف مسرح طنطا، بعد أقل من ثلاثة شهور على النكسة، وتحديدًا فى الفترة من ٢٨ أكتوبر إلى ٢ نوفمبر، أسبوعًا ثقافيًا شاركت فيه فرقة الغربية المسرحية، فرقة مسرح الجيب السكندرى، فرقة المنصورة للفنون الشعبية، فرقة المسرح القومى، فرقة البحيرة للفنون الشعبية، فرقة الفنون التلقائية بالغربية، وصاحب العروض معرض للفنون التشكيلية، وآخر للكتب.

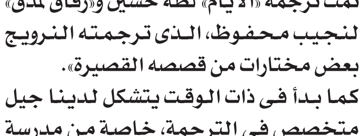
وفى هذا الإطار لم يخفت صوت «الثقافة الجماهيرية» طوال السنوات من النكسة للانتصار؛ ليصبح لها موسمها الثقافى محدد الملامح والأهداف، ومن ذلك على سبيل المثال موسمها لعام ١٩٧٠، والذى اختارت له أن ينطلق بالاحتفال بعيد الفلاح، ففى نشاط المسرح تم تقديم هذه العروض: «غنوة على خط النار» فرقة السويس المسرحية، كما قدمتها فرقة سوهاج المسرحية، «مجاهد والقضية» فرقة الشرقية المسرحية، «القناع» فرقة دمياط المسرحية، وكذلك قدمتها فرقة قصر ثقافة الجيزة وفرقة المنصورة المسرحية، «ثلاث حكايات» فرقة بنى سويف المسرحية، وكذلك فرقة قها المسرحية، «حكايات من بلددنا» فرقة المحلة المسرحية، «ملك القطن» فرقة دنشواى المسرحية، «خماسية بورسعيد» فرقة بورسعيد المسرحية، «أوبريت ليلة من ألف ليلة» فرقة الأنفوشى المسرحية، «حسان وكلمة الموال» فرقة الفيوم المسرحية، وكذلك قدمتها فرقة أسوان المسرحية، «عودة الشباب» فرقة الحرية المسرحية، «آه يا ليل يا قمر» فرقة الغورى المسرحية، «سيرة الفتى حمدان» فرقة الغربية المسرحية، «الهلافيت» فرقة كفر الشيخ المسرحية.

كما قدمت «الثقافة الجماهيرية» فى ذلك الموسم عروضًا سينمائية فى قصورها ومواقعها الثقافية مختلف أنحاء المحروسة فى: كفر الشيخ، المنصورة، بنها، الأنفوشى، كفر الشرفا، طنطا، دمياط، الحرية، شبين الكوم، الزقازيق، قنا، أسوان، التل الكبير، دنشواى، الوادى الجديد، سوهاج، أسيوط، المنيا، بنى سويف، الفيوم، المحلة الكبرى، دمنهور، وقد عرض فى هذا الموسم على سبيل المثال أفلام: مراتى مدير عام، شفيقة القبطية، خان الخليلى، إحنا التلامذة، زينب، المبروك، وكان يسبق ذلك تقديم أفلام تسجيلية فى هذا الموسم على سبيل المثال: حكاية شعب، المجلة الثقافية، شباب الجامعات، التجديف، القاهرة القديمة، فجر جديد، واحة سيوه، الثروة المعدنية، الخيول العربية، الذهب الأبيض.

وتستمر الثقافة الجماهيرية فى تأدية حدمتها فى خدمة الوطن وتعبئة المواطنين بخدمة قضايا أمتهم؛ حيث قررت «الثقافة الجماهيرية» بعد أخمسة أيام من انطلاق حرب أكتوبر ١٩٧٣ فى الاستمرار فى تقديم دورها، فحسبما ورد فى جريدة الأهرام بتاريخ ١١ أكتوبر ١٩٧٣: «قررت الثقافة الجماهيرية وضع برنامج، يشمل خطة جديدة تتماشى مع المعركة التى نخوضها. الخطة التى اتفق عليها يوسف السباعى مع سعد الدين وهبة».

7

ورغم الشعور بالهزيمة؛ لكن أدباءنا استطاعوا أن يصلوا بأعمالهم إلى لغات مختلفة، فتحت عنوان «اليابان ستقرأ لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ» كتبت جريدة الأهرام فى ٢٢ أكتوبر ١٩٧٠ تفاصيل هذه الترجمات التى لم تتوقف عند اللغة اليابانية، بل تجاوزتها - أيضًا - إلى الرومانية والنرويجية: «بدأت دائرة أدبنا العربى المعاصر تتفرد وتتسع، فإلى اللغة اليابانية انتهى الدبلوماسى اليابانى هل هتارا بوزارة الخارجية اليابانية من ترجمة «أهل الكهف» و«شهرزاد» لتوفيق الحكيم و«السمان والخريف» لنجيب محفوظ، وإلى الرومانية



تمت ترجمة «الأيام» لطه حسين و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ، الذى ترجمته النرويج بعض مختارات من قصصه القصيرة».
كما بدأ فى ذات الوقت يتشكل لدينا جيل متخصص فى الترجمة، خاصة من مدرسة الألسن، فتنشر جريدة الأهرام عن «أول مصرية ومصرى يقدمان دكتوراه فى الأدب الروسى»، ويكشف تفاصيل الخبر المنشور فى الأهرام أن المصرية هى د. مكارم الغمرى، والمصرى هو د. أبو بكر يوسف حسين، وبالفعل سيصبح لهما فيما بعد شأن كبير فى هذا المجال.

8

وفى إطار الخطوات التنظيمية لوزارة الثقافة فى هذه الحقبة، فقد تقرر ترك أمر الإشراف على العروض التى تقدم فى الملاهى، إلى وزارة السياحة، وهو الأمر المعمول به حتى الآن، فتحت عنوان «وزارة الثقافة ستترك الملاهى الليلية لوزارة السياحة» كتبت جريدة الأهرام فى ٧ يناير ١٩٦٩: «طالبت وزارة الثقافة من وزارة السياحة الإشراف على العروض الراقصة والترفيهية والشعبية التى تقدم فى النوادى والملاهى الليلية، لوزارة السياحة لمراقبتها بدلا من إشراف إدارة المصنفات الفنية التابعة لوزارة الثقافة عليها».

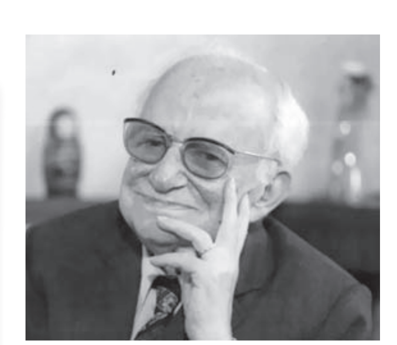


ولم تكن الحركة التشكيلية المصرية بعيدة أو فى معزل عما يدور من تغييرات يشهدها الوطن، ولم يكتفوا بعرض أعمالهم داخل مصر، بل أيضا خارجها، وقد كانت من العروض المبكرة بعد نكسة ١٩٦٧، عرض ٤ فنانين تشكيليين فى نوفمبر ١٩٦٧ بلندن، وهؤلاء الفنانون هم: صلاح طاهر، خديجة رياض، يوسف فرنسيس، وحسن حشمت.
ونظرا للإحساس بالمسؤلية تجاه وطنهم، سعى الفنانون التشكيليون إلى تنظيم معارض لهم فى مختلف المحافظات المصرية، مما شكل ظاهرة ناقشها سعيد عبد الغنى فى تحقيقه الذى نشر بجريدة الأهرام فى ١١ أغسطس ١٩٨٠، مؤكدًا أنه طوال العام كانت هناك ظاهرة واضحة فى معارض الفنون

مصر تحصل على جائزة أفضل جناح فى معرض بيروت

لأول مرة فى 1968 نعرض 10 أفلام أجنبية دونما مقص الرقيب

انطلاق مسرح الشارع فى 1970



يحيى حقى

التشكيلية التى تقام لفنانى الأقاليم، مما لفت الأنظار لهذه الظاهرة، وقد جاءت العناوين: «الفن التشكيلى والمشاكل التى يواجهها فى الأقاليم.. ماذا بعد ظاهرة المعارض التى امتلأت بها قاعات الفن فى المحافظات؟، ٦ مراسم تنشأ فى مناطق للفن، ٢٠ معرضًا تطوف بالأقاليم، الفنانون الكبار يتولون بأنفسهم مسؤلية الفنون التشكيلية».
ولم يقتصر الأمر فى الفن التشكيلى على إقامة معارض للفنانين المصريين والعرب، بل شهدت القاهرة فى الفترة من ١٣ إلى ٣٠ ديسمبر، تنظيم من وزارة الثقافة المصرية معرضًا بعنوان «فن الحفر الفرنسى» وقد عرض أعمال مجموعة من أبرز الفنانين الفرنسيين منهم: بيكاسو، شجال، ميرو.
وبمناسبة مرور ألف عام على تأسيس القاهرة، أقيم بالقاهرة معرضًا فى الفترة من ٦ إلى ٢٨ فبراير ١٩٦٩، وهو من مقتنيات متحف الفن الحديث بباريس، بعنوان «روائع فن التصوير الفرنسى فى القرن العشرين».

10

من الأمور اللافتة للنظر فى هذه الفترة (١٩٦٧- ١٩٧٣) هو ظهور ظاهرة مسرح الشارع فى مصر، فتنشر الأهرام فى ١٣ أغسطس ١٩٧٠، خبرًا بعنوان «اللقاء مع مسرح الشارع


فن وثقافة
صدر التنظيم الجديد لمجلات وزارة الثقافة
هيئة تحرير متخصصة لكل مجلة
يحيى حقى
عبد القادر القط
ذكى نجيب محمود
شكرى عياد

تنظيم جديد للمجلات الثقافية
«الأخبار ٢٩ يونيو ١٩٦٧»

سيبدأ بعد أسبوع» والتفاصيل: «تجربة مسرحية جديدة تستعد الآن للخروج إلى الحياة، بعد نجاح مسرح القهوة التى دخلت حياتنا الفنية الشهر الماضى. التجربة لمجموعة من الشباب من عمال وطلبة وموظفين وأصحاب مهن، وجمعهم حبهم للمسرح، فكونوا فرقًا مسرحية باسم «مسرح الشارع»، تقدم فنها للجمهور فى شوارع القاهرة وميادينها».



وفى ذات الفترة انطلقت أسابيع الأفلام المصرية، فبعد شهور قليلة من نكسة ١٩٦٧، وتحديدًا فى نوفمبر من نفس العام، شهدت سينما أوبرا أسبوعًا من إعداد المؤسسة المصرية للسينما، التى كان يرأسها



الفن التشكيـ... ـلى والمشاكل التى يواجهها فى الأقاليم

ماذا بعد ظاهرة المعارض التى امتلأت بها قاعات الفن فى المحافظات ؟

٦ مراسم تنشأ فى مناطق للفن

٢٠ معرضا تطوف بالأقاليم

الفنانون «الكبار» يتولون بأنفسهم مسئولية الفنون التشكيلية فى البلاد

تحقيق عن طغيان المعارض التشكيلية فى الأقاليم «الأهرام ١١ أغسطس ١٩٧٠»

السينما فى صدارة نشاط «الثقافة الجماهيرية» فى كل أنحاء المحروسة



احتفالات ألفية القاهرة تبدأ غداً

احتفالية ألفية القاهرة «الأهرام ٢ يناير ١٩٦٩»

فى هذا التوقيت الأديب المصرى العالمى نجيب محفوظ، وفى هذا الأسبوع أعيد عرض أفلام: وداد، يحيا الحب، انتصار الشباب، العزيمة، ريا وسكينة، النائب العام، سى عمر، ريا وسكينة.

وفى ٧ يناير تشهد القاهرة حدثًا سينمائيا فريدًا تتبناه وزارة الثقافة، وهو عرض مجموعة من الأفلام الجريئة، فى إطار نشاط نادى السينما الذى يقع تحت إشراف مؤسسة السينما، فتكتب الأهرام فى ٢٢ ديسمبر ١٩٦٧: «نادى السينما.. سيعرض ١٠ أفلام جريئة: لأول مرة تحتضن وزارة الثقافة فكرة عرض أفلام جريئة فنيًا وموضوعيًا داخل إطار خاص هو نادى السينما، الذى سيعرض ابتداءً من الأسبوع القادم فى قاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، أفلامًا عالمية تختلف اتجاهاتها دون أن يمسها مقص الرقيب، وذلك حتى يقف عليها المهتمون بالفن السينمائى وتطور معالجته أدبيًا وفنيًا، وذلك قبيل عرضها للجمهور فى دور العرض المختلفة، إذا ما أجازت الرقابة فيما بعد عرضه»، هذه الأفلام يحضرها فقط من يحمل كارنيه الاشتراك من مؤسسة السينما، من هذه الأفلام: «درسونا» سويدى، «امتياز» بريطانى، «بيت السطح» أنجلو أمريكى، «ثورة أكتوبر» فرنسى، «المدرس الأول» روسى، «لا تقتل أبدا» فرنسى، «ملف الحب» يوجوسلافى، «ميكى» أمريكى، «نوملا بعد المطر» يوجوسلافى، «المرأة المتزوجة» فرنسى، ويستمر عرض هذه الأفلام شهران.

وقد جاء عرض هذه الأفلام، عكس ما أدلى به مدير الرقابة على المصنفات الفنية حينها مصطفى درويش، حينما صرح بعد أيام من نكسة ٦٧ بأنه لن يتم السماح - على وجه الخصوص - بعرض الأفلام الأمريكية والبريطانية، وهو التصريح المنشور فى ٢٥ يونيو ١٩٦٧، بعنوان: «مدير الرقابة يعلن: عرض أفلام الدول الأجنبية على أساس مواقفها من قضايانا» وفى مضمون التصريح: «صرح مصطفى درويش مدير الرقابة على المصنفات الفنية بأن السياسة الجديدة التى تسير عليها الرقابة الفنية للتعاقد على عرض الأفلام للدول الأجنبية وعرضها فى دور العرض المصرية، سترتبط بمواقف هذه الدول من تأييد قضايانا التحريرية وخاصة ضد الاعتداء الإسرائيلى الإمبريالى، وقال إنه يجب منع الأفلام الإنجليزية والأمريكية منعًا تامًا، فإن عدد الأفلام التى يتم التعاقد عليها مع الدول الأخرى ستزيد أو تنقص طبقًا لمواقفها، كما ستقع الأفلام تحت اختبار دقيق، وستكون الأولوية فى التعاون السينمائى مع الدول الصديقة بصفة عامة، وقال إن هذه السياسة ستضمن المحافظة على التنوع والمستوى الفنى للأفلام».

12

وبعد شهور قليلة من نكسة ١٩٦٧ يزور القاهرة عالم الاجتماع الشهير جاك بيرك بدعوة من جامعة عين شمس، ففى ٦ ديسمبر ١٩٦٧ تكتب جريدة الأهرام: «عالم الاجتماع الفرنسى جاك بيرك يزور القاهرة: الآن بدعوة من جامعة عين شمس لمدة شهر، يحاضر خلاله طلبة الدراسات العليا فى قسم الاجتماع، ويشرف على رسالة دكتوراه يعدها محمد عودة فى قسم الاجتماع موضوعها «أنماط الاتصال فى القرية المصرية»، كما التقى بالدكتور طه حسين ودار بينهما حوار نشر فى ١٥ ديسمبر ١٩٦٧ بالأهرام، وجاءت عناوينه: «بيرك يقول: القضية العربية قضية كل التقدميين فى العالم وحتمية التاريخ تؤكد النصر» فى حين جاء عنوان طه حسين «لا أعتقد أن هناك يهوديًا واحدًا من بنى إسرائيل يعيش الآن على ظهر الأرض».

ربما يستغرب البعض من إشراف «بيرك» على رسالة دكتوراه عن القرية المصرية، لكن بالبحث عن سيرته، نجده قد عاش فى مصر فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٥، وكان مهتمًا بدراسة أحول القرية المصرية، واتخذ من سرس الليان مقرًا لعمله، وأصدر العديد من الأبحاث المهمة عن التاريخ الاجتماعى للقرية المصرية.



13

وتستمر القاهرة فى فتح ذراعيها للأشقاء العرب، وكذلك للخبرات النادرة، فتستضيف فى الفترة من ٢٢ إلى ٢٦ مارس ١٩٦٩، فعاليات مؤتمر المسرحيين العرب، الذى شارك فيه مندوبون من: سوريا، الأردن، لبنان، العراق، المغرب، وجون دار كانت سكرتير الهيئة العالمية للمسرح، وفى إطار الخبرات تصل إلى القاهرة فى يناير ١٩٧٠، ماريا صوفيا أول مخرجة للأوبرا، وذلك للإعداد لموسم فريق أوبرا القاهرة، الذى يبدأ فى فبراير؛ إذ ستخرج أوبرا «لابوجيم»، وهى التفاصيل التى وردت فى ٨ يناير بجريدة الأهرام.

مسرح الشارع "الأهرام ١٣ أغسطس ١٩٧٠"

14

وبأى حال من الأحوال لا بد أن نتوقف عند حدث ثقافى ذى دلالة كبيرة، وهو الاحتفال بألفية القاهرة، فقد جاء هذا الاحتفال فى العام ١٩٦٩، على حد تعبير د. ثروت عكاشة وزير الثقافة حينها، بمثابة «تجاوز ثقافى للمحنة العسكرية»، وقد ذكر خلفيات ودوافع هذه الاحتفالية فى كتابه «مذكراتى فى السياسة والثقافة» ومما جاء فيه: «وبينما كنا نخطط لإقامة «عيد ألفى للقاهرة» وإذا بهزيمة ١٩٦٧ تحط علينا ناشرة أجنحتها السود وسحابات كآبتها المرة. ولا شك فى أن المشاعر قد اهتزت فترة من الزمن وهالها أن يكون هناك «عيد» فى ظل المحنة القاسية، غير أن الفكر لم يلبث أن استعاد صفاء نظرته ورأينا فى «العيد» لونا من ألوان الصمود والتحدى. وقد أمدنا التاريخ بشهادته الفاصلة حين ذكرنا بمحن قديمة سبق أن نزلت بالقاهرة، فلم تفت من عضدها، بل سرعان ما انتصرت عليها وتجاوزتها، ومن هنا تراءى لنا الاحتفال بعيدها الألفى بوصفه التجاوز الثقافى للمحنة العسكرية، فكانت الحركة الثقافية المصرية من أقوى الهبات التى نشطت على أثر العدوان متصدية له بوهج جديد غامر، حتى إذا وضعنا تفاصيل هذا الاحتفال القومى الذى أردنا أن نستقطب حوله مؤازرة من الحركة الثقافية العالمية وعرضت أمر ذلك كله على الرئيس عبد الناصر، أخذ يتساءل عن سلامة توقيت هذه المظاهرة الثقافية التى دفعه تقديره لها فى النهاية إلى مباركتها والتصريح لى بعزمه عن المشاركة فيها».

وبالفعل يشارك الرئيس جمال عبد الناصر فى أولى فعاليات القاهرة، بحضوره «الندوة الدولية لتاريخ القاهرة» التى شارك فيها ١٥٠ عالمًا، نصفهم من الأجانب، ومن الفعاليات الأخرى: معرض الفن الإسلامى، مائدة مستديرة لعمارة القاهرة، ندوة دولية للموسيقى العربية، وغيرها من مظاهر الاحتفال بألفية القاهرة.



زكى نجيب محمود



موسم جديد لأنشطة الثقافة الجماهيرية «الأهرام ٩ سبتمبر ١٩٧٠»

توفيق الحكيم.. نجيب محفوظ.. طه حسين يترَجَمون إلى اليابانية والنرويجية.. وظهور أول مصرى ومصرية يقدمان دكتوراه فى الأدب الروسى

15

ربما كانت من أكثر الأحداث التى لفتت الأنظار فيما يخص أداء وزارة الثقافة، هو ما أقدم عليه النائب أحمد طه أحمد فى جلسة المجلس فى ٢٢ يناير ١٩٧٢، عندما أثار ما أطلق عليه خسائر مؤسسة السينما، فقد جاء فى مقدمة التقرير الرسمى لهذا الحدث: «تتلخص الوقائع حسبما تبين من تقارير اللجان الفنية والأوراق فى أنه فى أعقاب ما أثاره أحد أعضاء مجلس الشعب

الثقافة الجماهيرية تؤدى دورها فى تعبئة المواطنين

★ غيرت الثقافة الجماهيرية برنامجها ووضعت خطة جديدة تمشيا مع المعركة التى نخوضها .

الخطة التى اتفق عليها يوسف السباعى وزير الثقافة مع سعد الدين وهبه تتضمن :

☐ تذيع محطات الإذاعة المحلية فى المحافظات البلاغات العسكرية والبيانات الخاصة بالدفاع المدنى .

☐ تنظيم قوافل الثقافة حملات توعية تقدم خلالها الى الجماهير الافلام الوطنية والحربية .

☐ تتولى فرق الانشاد الدينى فى الميادين والمواقع الجماهيرية ترديد الملاحم والبطولات المصرية عبر التاريخ .

☐ تعرض جميع دور السينما التى تملكها الثقافة الجماهيرية افلاما وطنية وعسكرية .

☐ يعاد فتح مسرح السامر لتقديم مسرحيات وطنية تبدأ بمسرحية [على الزيبق] .

☐ تنظم قصور الثقافة معسكرات للكتب العسكرية والوطنية وكذلك التشكيلى .

الثقافة الجماهيرية فى حرب أكتوبر «الأهرام ١١ أكتوبر ١٩٧٣»



من غير عنوان

فنانو القاهرة والإسكندرية يطلبون تسجيل معاركنا

★ الفنانون : سيف وانلى وكامل مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وحامد عويس رئيس قسم التصوير وفاروق شحاته أستاذ الحفر بها ومعهم بعض فنانى الإسكندرية ابدوا رغباتهم فى الذهاب الى جبهة القتال وتسجيل المعارك المنتصرة للجيش المصرى فى لوحات .

كذلك أبدى ذات الرغبة الفنان عبد الله جوهر عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وأساتذتها .

طلبة افريقيا يجودون بالدم

★ قرر الطلبة الذين يدرسون فى مصر من جنوب افريقيا التبرع بدمائهم ووضع انفسهم فى خدمة جرحى الحرب فى المستشفيات .

فى الوقت الذى يقف فيه ابناؤنا من الضباط والجنود الأشداء البواسل فى حومة الوغى يقاتلون بأرواحهم سخية فى سبيل الوطن .

يقدمه

الفنانون يريدون تسجيل المعارك من الجبهة «الأهرام ١٢ أكتوبر ١٩٧٣»

سيف وانلى وكمال مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وحامد عويس رئيس قسم التصوير وفاروق شحاته أستاذ الحفر بها، ومعهم بعض فنانى الإسكندرية أبدوا رغباتهم فى الذهاب إلى جبهة القتال وتسجيل معارك الجيش المصرى فى لوحات

بجلسة ٢٣ / ١ / ٧٢ بشأن خسائر مؤسسة السينما أحال الأمر إلى لجان الخدمات به التى قررت تشكيل لجنة من الخبراء الحسابيين لفحص أعمال وحسابات قطاع السينما، وقد قدمت اللجنة تقريرًا بنتائج هذا الفحص انتهى إلى أن جملة خسائر قطاع السينما فى الفترة من بداية عام ١٩٦٣ وحتى ٣٠ / ٦ / ١٩٧١ بلغت ٦١٣٦٤٣٤ جنيها وأوصت اللجنة بإحالة التقرير إلى جهاز المدعى العام الاشتراكى، للعمل على تحصيل ديون المؤسسة قبل الغير ومجازاة من يثبت تقصيره من العاملين بها، وقد أحالت وزارة الثقافة التقرير بعدما يناهز الثلاث سنوات إلى جهاز المدعى العام الاشتراكى الذى تولى تحقيق الوقائع التى تضمنها، وقد انتهت تحقيقاته إلى إحالة الأمر برمته إلى وزير الثقافة لإرساله إلى النيابة العامة للتحقيق فيما اكتنف تصرفات العاملين بالمؤسسة من شبهات الإضرار العمدى بالأموال العامة والإهمال الجسيم فى أداء واجباتهم».

ورغم أنه كان خارج وزارة الثقافة فى هذا التوقيت؛ لكن د. ثروت عكاشة لم يسكت على الاتهامات التى وردت فى التقرير، وأرسل مذكرة طويلة، موجهة إلى رئيس مجلس الشعب جاء فى مقدمتها: «إيماء إلى السؤال المقدم من السيد/ أحمد طه أحمد عضو مجلس الشعب حول مظاهر إهدار أموال مؤسسة السينما، والقرار الذى اتخذتموه بإحالة السؤال والإجابة عليه والتعليقات فى شأنه إلى لجنة الخدمات لدراسة موضوعه. وبعد اطلاعى على المضبطة وما جاء بها، رأيت من واجبى وكنت أتولى شئون وزارة الثقافة التى يتبعها هذا القطاع فى الفترة من أواخر ١٩٦٦ حتى أواخر ١٩٧٠، المبادرة بتقديم المعلومات اللازمة لمعاونة اللجنة المتخصصة فيما تجريه من تحقيق وتبصرها بأمور قد تبدو خافية عليها. وأرفق بمذكرتى إلى المجلس صورًا من المستندات التى تدعم ما جاء بها من إيضاحات، ولتكون فى خدمة التحقيق سواء أجرى بمعرفة مجلس الشعب أو أية جهة قضائية يرى المجلس أحالة الموضوع إليها».

وبعدما يقرب السنوات العشر على إثارة هذه القضية، تقرر النيابة العامة فى ٢٢ ديسمبر ١٩٨١ حفظها؛ حيث إن «التحقيقات لا تقطع بتوافر ركن من أركان أى من جرائم المال العام مما يعاقب عليه قانون العقوبات وكان ملائما فى شأنها من ثم قيدها بدفتر الشكاوى الإدارية وحفظها إداريًا، مع التنبيه على مؤسسة السينما بالتزام الطريق المدنى فى مقاضاة من يكون لها فى ذمته أموال أو حقوق»، وقد نشرت مجلة «السينما والتاريخ» وقائع هذه القضية فى التسعينيات.



ومع انطلاق حرب أكتوبر ١٩٧٣، أرادت نخبة من الفنانين التشكيليين أن يسجلوها فى أعمالهم؛ لذا تقدموا بطلب للذهاب لجبهة المعركة، فقد جاء بجريدة الأهرام فى ١٢ أكتوبر ١٩٧٣ «فنانو القاهرة والإسكندرية يطلبون تسجيل معاركنا» وفى المتن هذه التفاصيل: «الفنانون: سيف وانلى وكمال مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وحامد عويس رئيس قسم التصوير، وفاروق شحاتة أستاذ الحفر بها، ومعهم بعض فنانى الإسكندرية أبدوا رغباتهم فى الذهاب إلى جبهة القتال وتسجيل معارك الجيش المصرى فى لوحات، وكذلك أبدى ذات الرغبة الفنان عبد الله جوهر عميد كلية الفنون الجميلة بالقاهرة وأساتذتها».

لا يمكن الحديث عن المجهود الحربى دون التوقف طويلاً أمام ما فعلته أم كلثوم، ودون التوقف -أيضًا- أمام المقال الكاشف، الذى نشره موسى صبرى فى يوميات الأخبار، فى ذات الشهر الذى منيت به مصر بنكسة ٦٧ ، وتحديدًا بعد ٢١ يومًا من النكسة، وجاء بعنوان « خذوا القدوة من أم كلثوم».

سيدة الغناء العربى
فى مقدمة الداعمين للمجهود الحربى

1

فى هذا المقال يكشف عن التبرعات التى قامت بها أم كلثوم منذ بداية الأزمة، دون أن تعلن عنها، ويشيد - أيضًا - بدور فريد الأطرش الذى تبرع بألف جنيه، رغم مرضه وإفلاسه، فى حين يدين آخرين، لم يتبرعوا بشىء رغم امتلاكهم للمال، وهنا أستعيد هذا المقال لأهميته فى التنبأ مبكرًا بما يحدث فى الساحة الفنية، وقد جاء نص المقال: «منذ بدأت الأزمة تبرعت أم كلثوم بخمسة آلاف جنيه، وبإيراد عشر حفلات للمجهود الحربى، ولم تتصل أم كلثوم بأى صحيفة لتنشر هذا الخبر، ولكنه أذيع فى قائمة التبرعات. وعندما واجهنا قسوات الأيام الأخيرة، حولت أم كلثوم شيكًا تلقته من الكويت بمبلغ عشرين ألف جنيه استرلينى إلى خزانة الدولة، ولم ينشر هذا الخبر إلا عندما اكتشفه أحد الزملاء فى وزارة الخزانة وهناك قصص شهيرة عن مواطنين تعبر عن وعيهم الحقيقى بأزمة بلادهم، لقد تلقى أحمد حسين المحامى شيكًا بعشرين جنيهًا بالعملة الصعبة، أجر عشر مقالات فى الخارج، فحوله أيضًا إلى المجهود الحربى.. رغم حاجته الماسة إلى عشر هذا المبلغ وأرسل «ق» دبلة زواجه قائلًا: تصرفوا فيها كما تشاءوا؛ فإننى لا أستطيع الاحتفاظ بها فى أصبعى فى هذه الظروف. وفريد الأطرش الذى يعانى الإفلاس ومرض الموت طلب من وكيله فى القاهرة أن يتبرع بألف جنيه. وبيننا فنانون كبارًا تنقصهم العملات الصعبة.. وبعضهم لا يزال يقيم فى لبنان خوفًا من لفحات حر القاهرة.. وبعضهم تحمس مشكورًا بالأناشيد والأغانى.. ولكن المنتظر منهم أن يسهموا من بعض مالهم فى معاونة بلادهم على التصدى للتحديات القاسية.. إننى لا أقصد الفنانين الذين معروف أنهم يعانون فعلًا من أزمات مالية.. ولكنى أقصد الفنانين الذين لا يؤثر فى مدخراتهم المبالغ التى يجب أن يتبرعوا بها، أو أولئك القادرين على الحصول على عملات صعبة. ولسنا فى مجال التنديد بأحد أو التشكيك فى وطنية أحد، ولكننا فى مجال التذكير فقط.. وخذوا القدوة من أم كلثوم».

موسى صبرى يكتب مبكرًا «خذوا العبرة من أم كلثوم»

2

وبعيدا عن دور أم كلثوم الذى سأتوقف عنده فى نهاية هذا المقال، أرصد مجموعة من التحركات والحفلات التى قام بها عدد من الفنانين، فتحت عنوان «الفن يواصل كفاحه فى المعركة» تعلن جريدة الأهرام فى ١٣ أكتوبر ١٩٦٧، عن حفل يقام بجامعة القاهرة يوم ١٩ مخصصًا لصالح المجهود الحربى: «تحت إشراف اللجنة العامة لنجدة ضحايا العوان بوزارة الشئون الاجتماعية وجمعية الهلال الأحمر بالجيزة، يحييه: نجاة الصغير، فهد بلان، فايدة كامل، محمد قنديل، ويشترك فيه: ناهد صبرى، سهير زكى، سيد الملاح، أحمد الحداد، أحمد فؤاد حسن يقود الفرقة الماسية، فرقة النصر بقيادة سامى نصير، بقاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة، مساء الخميس ١٩ أكتوبر الحالى،


أم كلثوم

خذوا القدوة من أم كلثوم

بقلم : موسى صبرى

عندما بدأت الازمة تبرعت أم كلثوم بخمسة آلاف جنيه · وبايراد عشر حفلات للمجهود الحربى · ولم تتصل أم كلثوم بأى صحيفة لتنشر هذا الخبر ولكنه أذيع فى قائمة التبرعات ·

وعندما واجهنا قسوات الايام الاخيرة حولت أم كلثوم شيكا تلقته من الكويت بمبلغ عشرين الف جنيه استرلينى الى خزانة الدولة · ولم ينشر هذا الخبر الا عندما اكتشفه احد الزملاء فى الخزانة ·

خذوا القدوة من أم كلثوم

«الأخبار ٢٧ يونيو ١٩٦٧»




الفن يواصل كفاحه فى المعركة

مهرجان بجامعة القاهرة يوم ١٩ أكتوبر

تحت اشراف اللجنة العامة لرعاية ضحايا العدوان بوزارة الشئون الاجتماعية وجمعية الهلال الأحمر بالجيزة

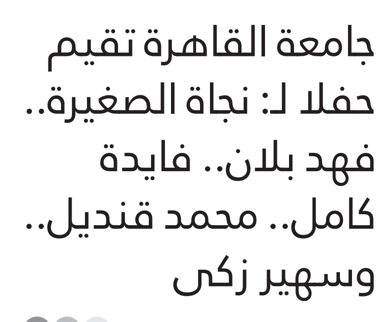
نجاة الصغيرة ــ فهد بلان ــ فايدة كامل ــ محمد قنديل

يشترك فيها ★ ناهد صبرى ★ سهير زكى ★ الثلاثى المرح ★ سيد الملاح ★ محمد الحداد ★ فرقة النصر

الفن يواصل كفاحه فى المعركة

«الأهرام ١٣ أكتوبر ١٩٦٧»

جامعة القاهرة تقيم حفلا لـ: نجاة الصغيرة.. فهد بلان.. فايدة كامل.. محمد قنديل.. وسهير زكى



محمد قنديل

الحجز بمسرح حديقة الأزبكية وكشك التذاكر بميدان الجيزة وأمام الجامعة».

وفى الساعة ١١ وخمس دقائق من مساء ١٥ أكتوبر ١٩٦٧ تجتمع أم كلثوم وعمر الشريف من خلال برنامج «ألو» ليعلنان عن خطواتهما فى دعم المجهود الحربى، فتكشف أم كلثوم حفلتيها القادمتين فى باريس، بينما يتحدث عمر الشريف من هوليود معبرًا عن تضامنه مع الموقف العربى، ويعلن أنه يعد مع الفنان




فايدة كامل



نجاة الصغيرة




سهير زكى

اللبنانى الأصل دانى توماس حفلًا فى ديترويت لجمع تبرعات لضحايا العدوان الإسرائيلى، وكذلك ينظم حفلًا لعبد الحليم حافظ بقاعة ألبرت هول مساء ١٧ نوفمبر».

وقبل أن يطير عبد الحليم حافظ إلى قاعة ألبرت، طار إلى الكويت دعمًا للمجهود الحربى، وهو ما أعلنت عنه جريدة الأهرام فى ٧ نوفمبر ٦٧، بعنوان «عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل يطيران إلى الكويت»: «غدًا يطير إلى الكويت عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل لإحياء حفلة من أجل اللاجئين بعد غد ، ويشارك فيها فرقة رضا التى ستطير اليوم إلى الكويت، وبعد الكويت سيطير عبد الحليم وفرقة رضا إلى لندن لإحياء الحفل الذى ستنظمه الرابطة العربية البريطانية، وذلك ١٧ الشهر الحالى على مسرح ألبرت فيها وسيقدمه عمر الشريف»، وفى ذات الخبر إشارة إلى سفر الفنان محمد رشدى بصحبة فرقة صلاح عرام الموسيقية إلى دمشق لإقامة حفلتين هناك.

3

كما خصصت مؤسسة فنون المسرح والموسيقى التابعة لوزارة الثقافة إيراداتها لصالح المجهود الحربى؛ بعدما رفعت شعار «المعركة فى المسرح»؛ حيث استقبلت مسارحها: الجمهورية، البالون، السيرك القومى، العديد من العروض المتنوعة من التمثيل والبرامج الشعرية والرقص والموسيقى والعرائس وألعاب السيرك، وفى ذات الإطار تم تخصيص مسرح متروبول الذى تم افتتاحه يوم ٢ أغسطس لصالح المجهود الحربى، كما أصدر د. ثروت عكاشة قرارًا بتخصيص يوم من مسرح الحكيم فى القاهرة لصالح أسبوع مساندة كفاح المرأة الفلسطينية، وكان يعرض مسرحية «الضيوف» تأليف محمود دياب.

4

ولم يكن الرقص الشرقى غائبًا، عن تدعيم المجهود الحربى، فقد عادت نجوى فؤاد إلى القاهرة فى ديسمبر ١٩٦٧ بعد جولتها التى نظمتها لها وزارة السياحة، وذلك حسبما نشرت جريدة الأهرام فى ٢٣ ديسمبر ١٩٦٧: «نجوى فؤاد عادت إلى القاهرة بعد جولتها الراقصة فى بروكسل وباريس وهى التى نظمتها لها وزارتنا للسياحة».

5

وبعد ثلاث سنوات من مقال موسى صبرى الذى يشيد فيه بتبرع فريد الأطرش بألف جنيه، لصالح المجهود الحربى، يصل إلى القاهرة فريد الأطرش ليغنى نشيدًا وطنيًا، فتكتب جريدة الأهرام ٣ يناير ١٩٧٠: «فريد الأطرش يصل إلى القاهرة بعد غد قادمًا من بيروت -بعد غيبة ٣

سنوات عن مصر- ليبدأ بروفات النشيد الوطنى الطويل «زهرة من حيفا» من شعر الأخطل الصغير ليغنيه فى حفل كبير بالقاهرة. النشيد يضم ٣٠ بيتًا من قصيدة اختارها من ديوان بشارة الخورى «الأخطل الصغير» واستغرق تلحينها ٢٠ شهرًا، وسيغنيها بصوته، وهى القصيدة التى كان قد أعد لحنها لتشدو بها أم كلثوم».

6

التبرع للمجهود الحربى لم يقتصر فقط على المطربين، بل شاركهم الفنانون التشكيليون، فقد تبرع الفنان سيد محمد سيد بـ ٢٥ لوحة للمجهود الحربى: «معرض بعنوان «من وحى المعركة» للفنان سيد محمد سيد، يبدأ من يوم السبت القادم فى مركز شباب الجزيرة، يضم المعرض ٢٥ لوحة زيتية كبيرة، تعبر عن التضامن العربى لإزالة آثار العدوان.. تباع اللوحات لصالح المجهود الحربى» وهو الخبر المنشور بجريدة الأخبار فى ٦ أغسطس ١٩٦٧، وتعلن ذات الجريدة فى ١٨ من ذات الشهر أن «بنات عين شمس يقيمن معرضًا للمجهود الحربى» وفى التفاصيل: «فى مركز الخدمة لجامعة عين شمس تم تدريب ٢٧٠ طالبة على الإسعاف والتمريض بمستشفى هيلوبوليس يجرى الآن تدريب عدد آخر منهن فى معسكر المقاومة الشعبية بالجامعة، عنايات البنا رئيسة مكتب رعاية الشباب تقول إن المركز يضم ٧٠ طالبة وافدة يساهمن فى كل المشاريع، الطالبتان سهلة وسمحة شرابى -من غزة- بصدد إعداد معرض يخصص دخله للمجهود الحربى».



7

وعودة لـ «أم كلثوم» ودورها فى الحياة المصرية، لا سيما فى المرحلة المفصلية من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣، لا بد أن أسجل أنها قدمت نموذجًا فريدًا للعطاء؛ لم يقتصر على التبرع بالمال، بل ساهمت فى تدعيم كل ما يعود بالخير على المجتمع، من هنا لفت نظرى الخبر الذى نشرته جريدة الأهرام فى ٧ سبتمبر ١٩٧٠ بعنوان «أم كلثوم فى



أم كلثوم وعمر الشريف يتحدثان الليلة على الهواء

● الساعة ١١.٠٥ الليلة على اذاعة الشرق الاوسط يمكنك ان تستمع الى حديث تليفونى مع سيدة الغناء ام كلثوم حول نشاط هيئة تجمع سيدات مصر وحفلتيها القادمتين فى باريس حوالى منتصف الشهر القادم

كما سجلت اذاعة الشرق الاوسط حوارا تليفونيا بين القاهرة وهوليوود حيث يقيم عمر الشريف وتحدث فيه عمر عن موقفه العربى وكيف انه بصدد ... مع الفنان اللبنانى الاصل دانى توملى حفلا فى ديترويت لجمع التبرعات لضحايا العدوان الاسرائيلى ، وينظم حفلا لعبد الحليم حافظ يقيمه فى لندن ... البرت هول ليلة ١٧ الشهر القادم كما سيتحدث فيه عمر عن الافلام ...

وقد وجه فى نهاية حديثه تحيته الى مصر والوطن العربى .

اعد البرنامج « الو » : الاذاعيان محمد انور وجميل الباجورى .

أم كلثوم وعمر الشريف وحديث لصالح المجهود الحربى «الأهرام ١٥ أكتوبر ١٩٦٧»



عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل يطيران الى الكويت

ومحمد رشدى يغنى ليلتين على مسرح معرض دمشق

★ غدا يطير الى الكويت عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل لاحياء حفلة ... اللاجئين بعد غد هناك وسيشترك معهما فيها فرقة رضا التى ستطير ... الكويت .

بعد الكويت سيطير عبد الحليم وفرقة رضا الى لندن لاحياء الفن الذى ... الرابطة العربية - البريطانية ، ١٧ الشهر الحالى على مسرح (...) فيها وسيقدمه عمر الشريف .

كما يطير محمد رشدى ... صلاح عرام الموسيقية الى ... غدا أيضا حيث يغنى ليلتين ... مسرح معرض دمشق الدولى ... تنظمها سوريا .

شريفة — ثريا سالم — رشدى — عبد الحليم

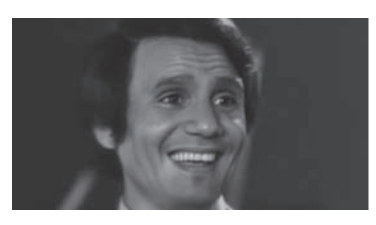
عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل ومحمد رشدى والإسهام فى المجهود الحربى «الأهرام ٧ نوفمبر ١٩٦٧»



شريفة فاضل



فهد بلان



عبد الحليم حافظ

معرض ستيا» مبتهجًا بحضورها لمعرض شركة النصر للأصواف والمنسوجات، الذى أشادت فيه السيدة أم كلثوم بإنتاجه الشركة، بل وصفته بأنه يضاهى ما رأته فى أوروبا، تشجيعًا منها للصناعة المصرية: «عبارات .. بسيطة فى كلماتها.. عميقة فى معناها.. قالتها السيدة أم كلثوم عند زيارتها لمعرض «ستيا فى فندق سميراميس.. قالت سيدة الغناء العربى: «أنا فخورة بأن يكون فى بلادنا مثل هذا الإنتاج: وأنا لسه جايه من أوروبا .. وما شافتش مثل هذا الذوق ولا هذه الخامات». ويروى لنا فى كتابه البديع «أم كلثوم وسنوات المجهود الحربى» مؤلفه كريم جمال فلسفة ما قامت به سيدة الغناء العربى وجعل دورها متفردًا فى المساهمة فى تحويل النكسة لانتصار: «فى الأيام التى أعقبت ٥ يونيو ربما ساعدها على تكوين تلك الرؤية الحزينة إحساسها الفطرى بالأشياء، ذلك الحدس الريفى العميق الذى ينذر صاحبه دائما بنوائب الأيام وتأزمها، وبقى السؤال الذى شغل بالها طوال الأيام التى تلت الهزيمة: هل يمكن اختزال النكسة فى هزيمة

عبد الحليم حافظ وشريفة فاضل يطيران إلى الكويت والعندليب يغنى فى لندن بصحبة فرقة رضا

الجيش؟ أم أن المشكلة أعمق من هزيمة مؤسسة واحدة؟ وبعد تفكير طويل دام أياما قضتها أم كلثوم فى «بدروم» فيلتها توصلت إلى أن نتيجة حاسمة كان لها بالغ الأثر فى تحديد ملامح دورها بعد عام ١٩٦٧، فقد رأت أم كلثوم أن هزيمة الروح المصرية أكثر خطورة من الهزيمة العسكرية، فالحروب جولات والأيام دول، وإذا كانت الجولة الأولى من الصدام قد انتهت بالنكسة العسكرية المروعة، المؤقتة،



محمد قنديل وسعاد محمد وعبد الحليم حافظ



أم كلثوم ومجهود وافر فى دعم (الصناعة المصرية)

«الأهرام ٧ سبتمبر ١٩٧٠»

فإن المعركة على المدى البعيد قد فرضت على المصريين ضرورة ثبات الروح المصرية وإزالة آثار العدوان على المستويين المادى والنفسى، وكذلك وجوب إعادة الثقة إلى المصريين ورفع معنوياتهم، ودعم إيمانهم بحقهم وعدالة قضيتهم، تلك هى الأهداف التى يجب وضعها على قائمة الأولويات لتخطى تلك المرحلة، من هنا أدركت أم كلثوم أهمية دورها؛ فبعد أن كانت مطربة عظيمة تلهب الحماس بصوتها قبل المعركة، وتشيع النشوة والطرب بغنائها فى أيام السلم، جاء دورها لتعيد للروح المصرية ثباتها، أو كما قالت هى عن تلك اللحظة «عندئذ رأيت فى صوتى رغبة فى الانطلاق، وأصبح غنائى مجندًا لهدف عظيم قادم: تحويل الهزيمة إلى انتصار والثأر من النكسة» فتحولت أم كلثوم إلى المكافحة لا تهدأ لحظة، ولا تكف عن الحركة، ولا تبالى بقواعد النظام الصارم الذى سبق ووضعته لحياتها الفنية ومن قبلها حياتها الخاصة».

وإذا كان موسى صبرى قد كتب بعد أيام من النكسة «خذوا العبرة من أم كلثوم»، فقد ثبتت الأيام أن «أم كلثوم» صارت شبه متفردة -رغم جهود غيرها من الفنانين- مؤمنة بقضيتها مستخدمة جميع أسلحتها، فاستحقت ما كتبه عنها محمد جلال فى مقاله بمجلة الإذاعة والتليفزيون فى ٢ سبتمبر ١٩٦٧: «لقد تحولت إلى عملاقة، وحولت الكثير من الصور التى ترسم حول نفسها ملامح العملقة إلى أقزام، أقزام دميمة! ورفعت شعارًا جادًا، فلم يعد العمل العادى الآن يكفى لهذه المرحلة، لقد أعطت الجماهير، قبل المعركة وبعدها، الكثير من الأغنيات للشعب، وهذا لم يعد يكفى، لا بد من أن تضع كل إمكانياتها، إخلاصها، أيامها، بل كل حياتها فى خدمة التراب المصرى، والإنسان المصرى، والمستقبل المصرى، ونجحت أم كلثوم فى أن تقدم نموذجًا فريدًا لهذا الشعار، الذى يجب أن يطرح على كل المستويات فى مختلف المجالات، تحية للتراب، التراب الذى أعطاها كل هذا الحب، وهذا الإخلاص، وهذا الإيمان».

وأعتقد أنه رغم السنوات التى تعدت الخمسين عامًا، فلا زال دور أم كلثوم فى السنوات من ٦٧ إلى ٧٣، مغريًا للكتابة عنه، من هنا جاء الباحث الموسيقى كريم جمال لينصفها -بشكل وثائقى تاريخى- فى هذا المجلد الضخم «أم كلثوم وسنوات المجهود الحربى» متتبعًا بدقة كل تحركاتها وحطواتها فى دعم الوطن، منهيا هذا العمل الضخم بسجل لحفلاتها -فى السنوات السابقة- وكذلك راصدًا حصيلة ما أدخلته لخزينة البلاد، سواء من رحلاتها الخارجية أو حفلاتها فى المحافظات، فقد دعمت المجهود الحربى بـ ١٤ ألف جنيه إسترلينى من رحلة باريس نوفمبر ١٩٦٧، و٣٦ ألف جنيه إسترلينى من رحلة المغرب ١٩٦٨، و٣٠ ألف جنيه إسترلينى من رحلة الكويت إبريل ١٩٦٨، و١٠٠ ألف دينار من رحلة تونس مايو ١٩٦٨، و٤٠ ألف جنيه إسترلينى رحلتا بعلبك ١٩٦٨، ١٩٧٠، ٢٤ ألف جنيه إسترلينى من رحلة السودان ديسمبر ١٩٦٨، ١٧٦ ألف جنيه من رحلة ليبيا مارس ١٩٦٩، ٤٤ ألف دينار إماراتى من رحلة أبو ظبى ١٩٧١، أما إيرادات حفلاتها فى المحافظات: ٧٦ ألف جنيه من حفلة دمنهور أغسطس ١٩٦٧، ١٠٠ ألف جنيه من حفلة الإسكندرية أغسطس ١٩٦٧، ١٠٠ ألف جنيه من حفلة الدقهلية فبراير ١٩٦٨، و٢٧٧ ألف جنيه من حفلة الغربية مايو ١٩٦٩، وحسبما أورد أيضا كريم جمال، بخلاف مجموعة كبيرة من الحفلات الشهرية، التى كانت تقيمها الإذاعة المصرية، وعدد لا بأس به من الحفلات الخيرية، التى ذهب دخلها بأكمله أو جزء منه لصالح المجهود الحربى.

وزارة السياحة تنظم جولة لـ «نجوى فؤاد» فى بروكسل وباريس

بلا شك انعكست مجريات الأمور بعد النكسة على تشكيل الوزارة المصرية، ومن ثم وزراء الثقافة، فيقرر جمال عبد الناصر فى ١٩ يونيو، أى بعد ١١ يومًا فقط من النكسة، تشكيل وزارة برئاسته، ويستمر فيها د. ثروت عكاشة وزيرًا للثقافة، ويحتل المركز السادس فى ترتيب الأقدمية بعد وزراء: العمل، التخطيط، الاستصلاح الزراعى، النقل، الإسكان والمرافق، وسبقهم أربعة نواب لرئيس مجلس الوزراء، هم: زكريا محيى الدين، حسين الشافعى، على صبرى، ومحمد صدقى سليمان، واستمرت هذه الوزارة حتى ٢٠ مارس ١٩٦٨؛ لتتشكل بعدها الوزارة العاشرة والأخيرة فى عهد جمال عبد الناصر، واستمرت حتى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠، وقد رأس -أيضًا- هذه الوزارة الرئيس جمال عبد الناصر، ومعه نائب وحيد هو حسين الشافعى وفى ذات الوقت تولى منصب وزير الأوقاف، واحتل د. ثروت عكاشة الترتيب الخامس فيها، متقدمًا مركزًا عن التغيير الوزارى السابق، وجاءت أقدميته فى هذه الوزارة بعد وزراء: الكهرباء، العمل، الصناعة، والإدارة المحلية.

وزراء ثقافة مصر فى أصعب فتراتها:

ثروت عكاشة.. بدر الدين أبو غازى.. إسماعيل غانم.. محمد عبد القادر حاتم.. ويوسف السباعى

بعد رحيل جمال عبد الناصر، أصدر الرئيس أنور السادات قرارًا بتشكيل وزارة جديدة فى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٠ واستمرت أقل من شهر، برئاسة د. محمود فوزى، واستمر فيها د. ثروت عكاشة وزيرًا للثقافة، ويتقدم مركزًا آخر فى ترتيب الأقدمية؛ ليحتل المركز الرابعة فى الأقدمية بعد: وزراء: الكهرباء، العمل، والصناعة.

وفى ١٨ نوفمبر ١٩٧٠، تم تشكيل وزارة محمود فوزى الثانية، ولم تشمل وجود د. ثروت عكاشة؛ إذ تم تعيين بدر الدين أبو غازى وزيرًا للثقافة، وجاءت أقدميته، قبل الوزير الأخير، الذى كان وزيرًا للعمل، وبلغ عدد الوزراء حينها ٣١ وزيرًا، ليكون بدر الدين أبو غازى الوزير رقم ٣٠ فى هذا التشكيل.

وبعد ما يقرب من ستة أشهر، يتم تغيير وزارى جديد، أو ما يطلق عليه وزارة محمود فوزى الثالثة، ويعلن عن تشكيلها فى ١٤ مايو ١٩٧١، ليخرج



ثروت عكاشة

منها بدر الدين أبو غازى، ويتم تعيين د. إسماعيل غانم، ويأتى فى المركز الأخير فى أقدمية الوزراء، ويظهر لأول مرة فى التشكيلات الوزارية اسم د. عبد القادر حاتم، بوصفه نائب لرئيس الوزراء ووزيرًا للإعلام.

وبعد أربعة أشهر من التشكيل السابق، تتشكل الوزارة الرابعة للدكتور محمود فوزى، وتحديدًا فى ١٩ سبتمبر ١٩٧١، وتستمر ما يقرب من أربعة أشهر، وتشهد توسيع سلطات الدكتور محمد عبد القادر حاتم لتنضم لأول مرة وزارة الثقافة للإعلام، ليعين نائبًا لرئيس



إسماعيل غانم



عبد القادر حاتم يتولى مسئولية رئاسة الوزراء فى حرب أكتوبر بجانب عمله وزيرًا للثقافة والإعلام

بدر الدين أبو غازى



يوسف السباعى



عبد القادر حاتم

مجلس الوزراء للثقافة والإعلام، محتلًا ترتيبا متقدمًا بين الوزراء، ليكون فى المركز الثانى، بعد النائب الأول لرئيس مجلس الوزراء وهو د. عزيز صدقى نائب أول لرئيس مجلس الوزراء ووزيرًا للصناعة والبترول والثروة المعدنية، وفى هذه الوزارة تم الاكتفاء بوجود د. حاتم على رأس الوزارتين معًا، دونما وجود وزير مختص لكل وزارة.

ويستمر هذا الوضع فى وزارة د. عزيز صدقى، التى تشكلت فى ١٧ يناير ١٩٧٢؛ إذ يحتفظ د. حاتم بوضعه نائبًا لرئيس الوزراء ووزيرًا للثقافة والإعلام، دون تعيين وزير مختص لوزارتين، وهنا يقفز د. حاتم ليكون النائب الأول لرئيس مجلس الوزراء، فى هذه الوزارة التى استمرت لما يقرب الشهرين وأيام، لتنتهى مدتها تحديدًا فى ٢٦ مارس ١٩٧٣، ليشكل الرئيس أنور السادات الوزارة برئاسته، وهى التى يطلق عليها وزارة السادات الأولى، وهى الوزارة التى استمرت حتى انتهاء حرب أكتوبر، فقد تشكلت فى ٢٧ مارس ١٩٧٢ حتى ٢٥ إبريل ١٩٧٤، واستمر فيها د. حاتم النائب الأول لرئيس مجلس الوزراء، وفى ذات الوقت وزيرًا للثقافة والإعلام، ولكن فى هذه الوزارة تم تعيين محمد مراد غالب وزيرًا للإعلام، ويوسف السباعى وزيرًا للثقافة.

وهى الوزارة التى شهدت أكثر من تفويض من رئيس الوزراء «السادات» لنائبه حاتم، ومن ذلك إنابته فى الإشراف على اجتماعات الوزراء فى حالة غياب السادات، وأن يقدم حاتم برنامج الوزراء لمجلس الشعب، وفى ٢٨ يونيو ١٩٧٣، وقبل شهور قليلة من حرب أكتوبر، يصدر السادات قرار رئيس جمهورية مصر العربية رقم ٩٧٢ لسنة ١٩٧٣ بتفويض د. محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس مجلس الوزراء للثقافة والإعلام بمباشرة اختصاصات رئيس الوزراء.

وفى ٣ أكتوبر ١٩٧٣ يصدر السادات القرار رقم ١٥٧١ بتعيين محمد عبد القادر حاتم نائب لرئيس الوزراء للثقافة والإعلام، ووزيرًا للإعلام، أى انتهاء فترة تعيين محمد مراد غالب وزيرًا للإعلام، وفى ٣١ مايو ١٩٧٣ صدر قرار رئيس جمهورية مصر العربية بأن يقوم «السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس مجلس الوزراء للثقافة والإعلام بأعمال السيد الدكتور محمد حسن الزيات وزير الخارجية أثناء سفره».

وفى ٢٨ يونيو ١٩٧٣ يعهد «إلى السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس مجلس الوزراء للثقافة والإعلام بمباشرة اختصاصات رئيس الوزراء المنصوص عليها فى قرار رئيس الجمهورية رقم ١٩٧١ لسنة ١٩٧٣».

ويخرج عبد القادر حاتم من التشكيل الوزراى، فى وزارة السادات الثانية التى تشكلت فى ٢٥ إبريل ١٩٧٤، ليكون د. أحمد كمال أبو المجد وزيرًا للإعلام، ويستمر يوسف السباعى وزيرًا للثقافة، ويعين د. حاتم رئيسًا للمجالس القومية المتخصصة.



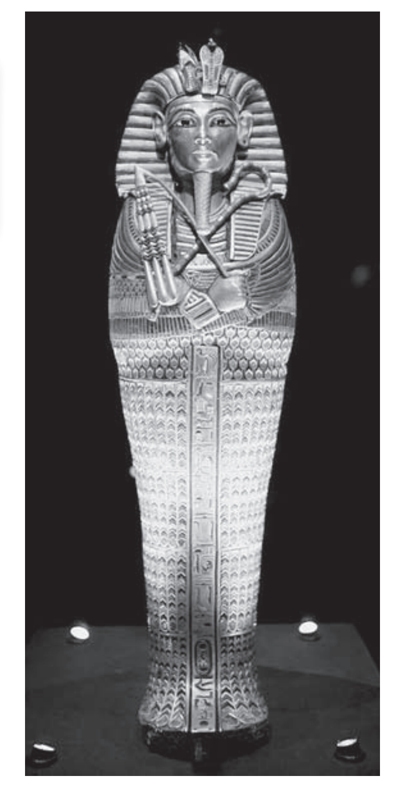
قبل نكسة ١٩٦٧ بما يقرب من الشهرين، غادر توت عنخ آمون، مكانه فى المتحف المصرى بالتحرير، ليعرض فى باريس، لكن بعد النكسة بأربعة أشهر، عاد مرة أخرى إلى مكانه، ورفض المغادرة حتى تحقق نصر أكتوبر.

توت عنخ آمون

الملك المتوج يعود لوطنه بعد الهزيمة ولا يغادرها إلا بعد النصر!

فى ٥ أكتوبر ١٩٦٧ عاد توت عنخ أمون إلى وطنه، حسبما رصدت جريدة الأهرام فى خبرها المنشور فى ٥ أكتوبر ١٩٦٧ بعنوان «قناع آمون الذهبى عاد إلى مكانه فى المتحف»، وفى التفاصيل: «بعد ٦ شهور عاد قناع توت عنخ آمون إلى مكانه فى المتحف المصرى بعد أن تفرج عليه مليون وربع المليون شخص فى متحف «بينى باليه» فى باريس. أشرف الخبير الفرنسى الذى رافق القناع وباقى آثار توت عنخ آمون على إعادة القناع إلى صندوقه الزجاجى فى المتحف، كان الخبراء الفرنسيون قد قدروا فى وثائق التأمين أن ثمن القناع مليون جنيه».

وبعد عودته طالبت ١٢ دولة أن يزورها الملك المتوج، إلا أن طلبهم قوبل بالرفض، بناءً على قرار من د. ثروت عكاشة، حسبما نشرت جريدة الأهرام بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٦٧: «توت عنخ.. سوف لا تخرج من المتحف»، الغريب أن مضمون الخبر أشار إلى أمر آخر لا يترابط برفض سفره، بل إلى الكشف أنه بعد عودته من فرنسا خضع لترميم، وجاء نص الخبر: «أبلغت وزارة الثقافة جميع الدول التى تقدمت بطلب عرض توت عنخ آمون فى بلادها، بعد عودته من باريس أن مجلس الآثار قد قرر منع خروج تحف توت عنخ آمون من المتحف المصرى، حتى لا تتلف المجموعة من النقل والعرض. كانت ١٢ دولة تقدمت بعرض تحف توت عنخ



آمون فى عواصمها، كما عرضت من قبل فى طوكيو وباريس. هذا وقد تم ترميم بعض قطع توت عنخ آمون عقب عودتها من باريس وتم تخزينها فى غرف خاصة فى المتحف؛ حيث تقرر عدم عرضها فى الظروف الحاضرة».

وبالفعل لم يخرج توت عنخ آمون من مصر طيلة السنوات من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣، إلا أن خبرًا فى جريدة الأهرام، كشف عن تراجع فى القرار السابق بعدم خروجه، فقد تبين أنه كان من المنتظر أن يقام معرض فى روسيا يوم ٢٢ أكتوبر، إلا أن وقوع الحرب حال دون إتمام الاتفاق، وصدر قرارًا بتأجيل المعرض، فتحت



توت عنخ: سوف لا تخرج من المتحف

رفض خروج توت عنخ أمون «الأهرام ٥ نوفمبر ١٩٦٧»

عنوان «تأجيل إقامة معرض توت عنخ وآثارنا الإسلامية»، وهو الخبر المنشور بعد خمسة أيام من اندلاع الحرب، وفى المضمون: «نظرًا لظروف الحرب، رأت وزارة الثقافة أن تؤجل إقامة معرض الـ ٥٠ قطعة من الأثاث الجنائزى لتوت عنخ آمون والذى كان سيقام فى متحف بوشكين فى موسكو ابتداءً من ٢٢ الحالى، وكذلك معرض ١٠٠ تحفة من آثارنا كان متحف هيرمتاج فى سبيل استعارتها من متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ليعرضها -ابتداء من ٢٠ الشهر الحالى- على مدى شهرين على سبيل التبادل الثقافى. إذ كان سيقيم متحفنا معرضًا مماثلًا من ناحية العدد فى يناير القادم لمائة قطعة من آثار آسيا الوسطى الإسلامية، والتأجيل لفترة مؤقتة. وقد أتم خبراء التعليب السوفيت مع علماء المتحف المصرى ومتحفنا الإسلامى تغليف وتعليب هذه التحف ووضعوها فى صناديق خاصة، تمهيدًا لشحنها فى أى لحظة، إلى الاتحاد السوفيتى. مجموعة «توت عنخ» الخمسينية سيستمر تغيبها هناك: سنة إذ ستعرض فى ٣ مدن كبرى هى: موسكو ولينجراد وكييف، قبل عودتها إلى القاهرة من جديد».

من الإيجابيات الكبرى التى تتبين من قراءة الفترة العصيبة من ٦٧ إلى ٧٣، أن مصر لم تنغلق على ذاتها؛ إذ شاركت فى معارض دولية ذات ثقل عالمى كبير، مثل معرض أوساكا باليابان فى مارس ١٩٧٠، الذى اختار له شعار «التقدم الإنسانى والانسجام»، وتحتفظ دار الوثائق المصرية، بعدد من الأخبار التى تناولت هذا الحدث ذات الثقل الدولى الكبير.

المحروسة لم تنغلق على ذاتها:

مصر تشترك فى أكبر معرض عالمى فى التاريخ عن «التقدم الإنسانى والانسجام» باليابان 1970

فتحت عنوان «أكبر معارض التاريخ.. افتتاحه فى اليابان أمس» ذكرت وكالات الأنباء: «افتتح اليوم أكبر معرض فى التاريخ، وهو الذى تقيمه اليابان على مساحة قدرها ٨١٥ فدانًا ويضم ١١٥ جناحًا لـ ٧٦ دولة فضلًا عن بعض المنظمات الدولية. وقد تكلفت إقامة المعرض نحو ألف مليون جنيه، واستغرق الإعداد الفعلى له أربع سنوات كاملة، وإن كانت إقامته تأخرت ٣٠ سنة كاملة؛ إذ كان الرأى متجها لافتتاحه فى عام ١٩٧٠ ثم عدل عنه بسبب نشوب الحرب العالمية».

وفى فقرة أخرى من ذات التغطية السابقة تركز على أهميته ومسماه: «ولقد أطلق على المعرض اسم «أكسبو ٧٠» وتنافست الدول المختلفة فى الشرق والغرب، فى عرض أحدث ما وصل إليه العلم اليوم، بل وتصورها لما ستكون عليه الدنيا فى الغد.. وما كانت عليه أمس».

وعن تفاصيل المشاركة المصرية، ذكرت وكالات الأنباء: «وفى الجناح المصرى الذى أقيم على شكل هرم، سيرى خمسون مليون شخص، يقدر أن يزوروا المعرض خلال ١٨٢ يومًا سيبقى مفتوحًا فيها، لمحات من حضارة مصر القديمة والحديثة، من أيام الفراعنة ومدى تقدمهم فى الطب والجراحة وهندسة الرى والصرف وصناعة النسيج وغيرها، إلى العصر القبطى ودور الكنيسة المصرية فى نشر المسيحية فى العالم، إلى عصر الإسلام ومدى تقدم علماء المسلمين فى علم البصريات ودور الأزهر العظيم فى نشر الفكر والعلم فى العالم.. ثم بعد ذلك كله لمحات من صناعات مصر الحديثة وثورتها الرائدة فى القرن العشرين».



شعار المعرض

خبر بدء أنشطة المعرض

خبر نهاية الفعاليات

جناحنا على شكل هرم.. وتظهر فيه حضارتنا من الفراعنة وحتى القرن العشرين

المعرض زاره ما يقرب من 64 مليونًا من مختلف أنحاء العالم

وفى ١٥ مارس تكشف وكالات الأنباء عن تفاصيل افتتاح هذا الحدث العالمى: «احتفل أمس فى مهرجان ضخم حضره امبراطور اليابان هيروهينو بافتتاح معرض أوزاكا الذى تشترك فيه ٧٦ دولة إلى جانب المنظمات الدولية، ويضم ١١٥ جناحًا، وقد تكلف هذا المعرض حوالى الأفين و٧٧٧ مليون دولار وحضر لزيارته ٥٠ مليون شخص، وسوف يستمر المعرض ١٨٣ يومًا».

وقد اختتم المعرض أنشطته فى ١٣ سبتمبر ١٩٧٠ بعد أن زاره فعليًا ٦٤ مليونًا و٢١٨ ألفا و٧٧٠ شخصًا من مختلف أنحاء العالم، وهو أكبر عدد من الزوار أقبل على أى معرض فى العالم حتى هذا التاريخ، وقد نقلت محطات تليفزيونية عديدة مراسم انتهاء المعرض، وقد تخللتها رقصات أفريقية وأوروبية وأسيوية، وحفلات موسيقية صاخبة.

وبينما دق النصر على الأبواب؛ إذ بحزن كبير ينتاب المثقفين خاصة والمواطنين عامة، برحيل قامة أدبية وثقافية بارزة، هو د. طه حسين عميد الأدب العربى، الذى توفى صباح يوم ٢٨ أكتوبر عن عمر يناهز الـ ٨٤ عاما، ليخرج جثمانه يوم ٣١ أكتوبر من جامعة القاهرة؛ حيث يصلى عليه فى مسجد صلاح الدين بالمنيل، ثم نقله إلى مقبرته بالبساتين التى أعدتها له الدولة المصرية، وحسبما ذكرت جريدة الأهرام فى ٣١ أكتوبر ١٩٧٣ أنها: «أول جنازة تشيع من جامعة القاهرة اعترافًا بجميل عميد الأدب الذى درسه لطلبتها سنوات وأول من يحصل منها على درجة الدكتوراه».

فى ذروة الانتصار
يرحل عميد الأدب العربى

وعلى أرض الواقع تحولت جنازة طه حسين من جنازة رسمية غاب عنها الرئيس السادات الرئيس إلى جنازة شعبية، مما جعل الأهرام فى الأول من نوفمبر تضع لها هذا العنوان «الجماهير تحول جنازة د. طه حسين إلى وداع شعبى» وفى المتن: «تحولت جنازة عميد الأدب العربى د. طه حسين الذى كان مقررًا لها أن تكون جنازة رسمية إلى وداع شعبى شارك فيه المئات من أبناء الشعب الذين توافدوا من الصباح الباكر على جانب الطريق الذى كان مقررًا أن يمر به موكب العميد من تحت قبة جامعة القاهرة وحتى مسجد صلاح الدين بالمنيل، مارًا بكوبرى الجامعة، فقد وقفوا ليودعوا المفكر الأديب أول من نادى بأن يكون العلم حقًا متاحًا للجميع كالماء والهواء»، وتستمر الجريدة فى وصف مشهد توديع الجماهير لجثمان العميد: «وما إن تحرك موكب الجنازة ١١ وربع صباح أمس خارجًا من قاعة الاحتفالات وكان يحمل الجثمان ملفوفًا بعلم مصر بعض طلبة الجامعة المرتدون لزى المقاومة الشعبية، وسار خلفه كبار الشخصيات المصرية بينهم نائب رئيس الجمهورية ووزراء مصريون وعرب بينهم من كانوا تلامذة الفقيد وأساتذة الجامعات ومديريها وبعض السفراء العرب والأجانب، وكان يتقدم الجثمان أكثر من ١٠٠ باقة من الورود والأوسمة والنياشين التى أهدتها مصر وبعض الدول والجامعات الجنبية لعميد الأدب العربى، حتى نسيت الجماهير نفسها فأحاطت بالفقيد الراحل وساروا مع المشيعين وهم يكبرون باسم الله ووحدانيته. وامتدت على باب قاعة الاحتفالات التى لم تسع الذين جاءوا لتشييع عميدهم لافتة توفيق الحكيم فى وداعه (فارقت روحه الحياة بعد أن فارق اليأس روح مصر)، وكان الباب الخارجى للجامعة مكتوبًا عليه: (التزمت بتراب مصر حتى عشت أيام انتصاره)، وبعد الصلاة على جثمانه تم نقله إلى المقبرة الخاصة التى أقامتها الدولة له فى البساتين».

وقبل أن يخرج جثمانه، تعلن الثقافة الجماهيرية عن إقامة أسبوع ثقافى بمناسبة ميلاده فى ١٤ نوفمبر، وقد كتبت الأهرام هذا الخبر مضافا إلى



طه حسين

تحويل مسار الجنازة من مستشفى العجوزة ومسجد عمر مكرم إلى جامعة القاهرة ومسجد صلاح الدين

خبر وفاته، وحمل عنوان «أسبوع ثقافى تقيمه الإسكندرية فى ذكرى طه حسين» وفى المتن: «تنظم قصور الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية أسبوعًا ثقافيًا للتعريف بحياة وأدب عميد الأدب





من غير عنوان

الأمم المتحدة تهدى جائزتها الى د. طه حسين.

★ منحت الامم المتحدة جائزتها فى ميدان الحقوق الانسانية الى عميد الادب العربى د. طه حسين [٨٤ سنة فى ١٤ نوفمبر القادم] تقديرا له على ما اداه لبلاده من خدمات فى مجال التعليم وباعتباره رائدا بارزا فى ميدان الادب العربى المعاصر.

الجائزة انشأتها الامم المتحدة العام الماضى فقط وتمنح كل سنة الى ٦ شخصيات تكون ساهمت فى انجازات كبرى فى مجال الحقوق الانسانية.

وقد اعلن نبأ منح د. طه حسين الجائزة ليوبولدوبينتس مندوب اكوادور رئيس الجمعية العامة فى دورتها الحالية والخمسة الاخرون الذين استحقوا الجائزة هذا العام هم:

قبل يوم من الرحيل.. الأمم المتحدة تمنح د. طه حسين جائزتها «الأهرام ٢٨ أكتوبر ١٩٧٣»



الجماهير تحول جنازة د. طه حسين الى وداع شعبى

الجماهير تحول الجنازة من رسمية إلى شعبية «الأهرام ١ نوفمبر ١٩٧٣»

جنازة رسمية.. غاب عنها الرئيس السادات وحضرتها الجماهير

أول جثمان يخرج من جامعة القاهرة فى تاريخها

العربى طه حسين، يبدأ الأسبوع بحفل تأبين فى ١٤ الحالى يوم ذكرى مولده، يقام بقصر ثقافة الحرية يشترك فيه بعض أساتذة الجامعة ومفكرى وأدباء القاهرة والإسكندرية، كما يناقش فى هذا الأسبوع على ندوات بعض مؤلفات الأديب الكبير».

ويبدو أن خروج الجثمان من جامعة القاهرة والصلاة عليه فى مسجد صلاح الدين، لم يكن هو التفكير الأول، فقد كان الترتيبات أن يخرج الجثمان من مستشفى العجوزة إلى سرادق كبير يقام بجوار عمر مكرم، إلا أن الدولة تدخلت لتتم مراسم التشييع حسبما جرت من جامعة القاهرة، ففى ٣٠ أكتوبر كتبت جريدة الأهرام خبرًا بعنوان «الدولة تقيم ضريحًا لطه حسين» وفى السطور الأولى نجد تفاصيل مغايرة للجنازة عما جرت على أرض الواقع» «١١ صباح غد سيخرج جثمان د. طه حسين من مستشفى العجوزة إلى السرادق الكبير الذى سيقام بجوار جامع عمر مكرم؛ حيث يبدأ تشييع جنازة عميد الأدب والفكر العربى فى قرننا العشرين، ولهذا سيشترك فيه كل الهيئات الثقافية فى مصر ووفود تمثل أمتنا العربية فكرًا وأدبًا وفنًا».

وفى ذات الخبر يتم الكشف عن المقبرة التى سيدفن فيها ومكانها والطموحات التى يسعى المسؤلون لتحقيقها تخليدًا لذكرى طه حسين: «وقد بدأ منذ ليلة أول أمس بناء مقبرة خاصة ليدفن فيها جثمان د. طه حسين بعد أن قدم محافظ القاهرة م. حمدى عاشور قطعة أرض مساحتها ١٣٠ مترًا مربعًا بالبساتين ليقام عليها الضريح فى تصميم يليق بعميد الأدب العربى وذكراه، وسينتهى العمل الأول للمقبرة مساء اليوم على أن يؤجل إقامة الضريح ذاته وأسواره ووضع الرخام وزراعة حديقة من حوله إلى ما بعد إجراءات الدفن، كما قرر حمدى عاشور بصفته محافظًا للقاهرة أن يطلق اسم د. طه حسين على أحد الشوارع المهمة الذى يطل عليها بيت طه حسين الملاصق لكلية الفنون الجميلة بالزمالك قبيل أن ينتقل إلى بيته رامتان فى حى الهرم —الذى رأى محافظ الجيزة م. حامد محمود— أن يطلق اسم الفقيد على الشارع المطل عليه هذا البيت. كما اتفق د. عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام ويوسف السباعى وزير الثقافة على أن يشرعا من الآن فى أن تتبنى الدولة بين (رامتان) الذى كان قد بناه د. طه حسين وعاش فيه من ربع قرن إذا ما وافقت أرملته وابنتها أمينة زوجة د. الزيات وزير الخارجية، ومؤنس طه حسين ابنها الذى يعمل فى هيئة اليونسكو فى باريس وهو متزوج من حفيدة أمير الشعراء أحمد شوقى، ويقيم فى العاصمة الفرنسية منذ عشر سنوات بصفة مستمرة. وفى هذه الحالة ستقتنى الدولة مكتبة طه حسين وتجعلها فى متناول باحثى الأدب العربى وبلاغته فى مقر رامتان — كما تحتفظ ألمانيا — على سبيل المثال — بمنازل كان يقيم فيها هيجل وجيته، وكما تحتفظ بريطانيا ببيت شاعرها بيرون».

وبالفعل تحول منزل د. طه حسين «رامتان» إلى متحف يتبع حاليًا قطاع الفنون التشكيلية.

ومن المفارقات أنه قبل وفاة طه حسين بيوم وتحديدًا فى ٢٧ أكتوبر ١٩٧٣، أعلنت الأمم المتحدة إهداء جائزتها لعميد الأدب العربى، تقديرًا منها لما أداه لبلاده من خدمات فى مجال التعليم، وباعتباره رائدًا بارزًا فى ميدان الأدب العربى المعاصر، وكان من المقرر أن توزع هذه الجائزة التى حصل عليها على خمسة آخرين من دول مختلفة يوم ١٤ نوفمبر ١٩٧٣، وهى جائزة مخصصة للذين أسهموا بإنجازات كبيرة فى الحقوق الإنسانية.



عبيد عباس

شاعر

نموت لأننا نريد أن نعيش

«فى اليوم التالى لم يمت أحدٌ»
بتلك الجملة الغريبة افتتح ساراماجو روايته البديعة «انقطاعات الموت»، والتى صوّر لنا فيها، فى حالة فانتازية، صباحًا ما كان قد توقف فيه الموت عن عمله، لا أحد يموت؛ ليتحقق بذلك حلم البشرية بالخلود، لكن الخلود عند ساراماجو لم يكن مرادفًا للفرح، ولكن للكارثة، كارثة البقاء، لا كارثة الرحيل.

فى مقال للعقاد، حاولت بلا جدوى أن أتذكر فى أى كتاب له، قال فيما معناه، وهو يتحدث عن أهمية الموت، أنه لكى نقف على أهمية شىء ما، علينا أولًا أن نتخيَّل غيابه، فماذا لو لم يكن هناك موت؟

يجيبنا ساراماجو، فى النصف الأول من الرواية عن هذا السؤال، الذى يبدو للوهلة الأولى، أنه لا يحمل سوى إجابة واحدة، هى السعادة المُطلقة عندما يستيقظ أهل مدينة مجهولة على تلك الظاهرة الغريبة؛ فى هذا الصباح لم يمتْ، ولا فى الصباح التالى، ولا الذى يليه.. ولا بعد مرور شهور عديدة، لكن سرعان ما يظهر الوجه الآخر للإجابة، لتبدأ الكارثة، كارثة البقاء.

بغياب الموت تظهر المشاكل الكبرى التى لم تكن فى الحسبان؛ فلم تعد الدولة قادرة على توفير السكن والوظائف والطعام والأدوية لكل تلك الأعداد التى تتزايد يوميًا، بغياب الموت أُغلقت شركات التأمين وشركات دفن الموتى، بغياب الموت لم يعد للمستشفيات مكان لإنقاذ المرضى من الموت، بل لتخفيف الألم الذى لا نهاية له، ولا معنى كذلك للعمل؛ لأنه -أى العمل- متعلِّق بالوقت، والوقت ممتد وأبدى (فلا حاجة بنا إذن للعجلة ولا الإنجاز) وكذلك لا معنى للدين (خطاب الميتافيزيقى) ولا لرجال الدين (الذين لا يتربّحون إلا بحديثهم عما سيحدث بعد الموت)، بغياب الموت يغيب الشوق والطموح والفعل، وتشيع اللامبالاة، والكسل والإحباط والحزن، بغياب الموت تغيب الحياة.

إلى هذا الحد تبدو الفكرة مكتملة، ويبدو أن ساراماجو يريد أن يبيِّن لنا فيها قيمة الموت بكونه ضروريًا لصناعة الحياة، وكون الخلود شيئًا بشعًا، ولكنه فى النصف الثانى ينعطف انعطافًا مبتكرًا فيحوِّل مجرى الرواية فى اتجاه آخر لتتضح فكرته الأساسية أكثر؛ من أنه، بانحيازه للموت، ينحاز للحياة؛ فالبشاعة ليست فى الحياة كحياة، ولكنها فى الحياة التى لا تنتهى، البشاعة فى الخلود، الخلود الذى يرادف الموت، فإن كانت الحياة رحلة؛ أو مهمة متعلِّقة بالغاية والفعل والإنجاز والانتظار والقلق والشغف، فالخلود هو الثبات، والجمود هو الموت، الموت الواعى، نحن لا نريد أن نخلُد؛ لأننا لا نريد أن نموت، ونريد أن نموت؛ لأننا نريد أن نعيش، نعم، فالموت هو المُحرّض على الحياة، والخلود هو المحرّض على الموت، كلنا يُرتّب حقيبته قبل موعد القطار، كلنا يعدو ليسابق الزمن، فإذا توقف الزمن؛ توقفنا، وانحشرنا فى لحظة ثابتة.

وفى أجمل خاتمة لعمل أدبى، من وجهة نظرى، يعود بنا ساراماجو للوراء، قبل هذا الحدث مباشرة؛ ليكشف لنا لماذا اتخذ الموت هذا القرار الغريب -التوقف عن عمله- حيث كان قد قرّر أن يغيّر طريقته المُباغتة فى انتزاع روح الإنسان؛ بأن يترك للإنسان رسالة ورقية فيها موعد موته حتى يعطيه الفرصة كى يُنهى أية أعمال لم تنته فى الحياة.

فى ذلك اليوم كان على الموت أن يذهب لعازف موسيقى، كان قد حان أجله، ليترك له تلك الرسالة التى فيها موعد موته، كانت الخطة أن يتجسَّد الموت فى هيئة امرأة (مفردة «موت» فى اللغة البرتغالية مؤنثة) تذهب لتترك له الرسالة فى المنزل، لذلك كان لا بد أن تراقب المرأةُ/ الموتُ هذا العازفَ أيّامًا لتتعرف روتين حياته، ثم تصنع المُصادفة التى تتعرَّف فيها عليه، بعدها تزوره فى منزله، وقد حدث؛ لكنها، كامرأة فى منزل رجل، تتورَّط معه فى علاقة جنسية كاملة.

تشعر المرأةُ/ الموتُ، لأوّل مرة، أثناء هذه العلاقة، بشعور غريب مثير وجارف، شعور الحياة الذى لا يعرفه، ولم يجرِّبه الموت من قبل، المهم بعد العلاقة، وبعد أن ينام الرجل فى أحضانها، تغادر المرأةُ/ الموتُ الفراشَ، لتذهب إلى المطبخ، تمسك الرسالة التى بها موعد موته، ثم تقوم بإشعال النار فيها، لتعود بعدها للفِراش، وتغيب فى حضْن الرجل، حِضْنِ الحياة، و«فى اليوم التالى.. لم يمت أحدٌ».

الجُحر

سعيد سالم

أتيت إلى الحياة فجأة كما يأتى أى مخلوق دون أن يكون له يد فى وجوده. وجدت أن الدنيا ما هى إلا أرضًا واسعة وإن بدت ضيقة فى عيون الناس حتى باتوا يتزاحمون عليها بتدافع العقول والأكتاف، وأحيانًا بتدافع القلوب والأرواح. تصادف ألا أجد من يرشدنى منذ اخضرار عودى إلى كيفية التعامل على هذه الأرض الواسعة الضيقة مع هؤلاء المتزاحمين. هائم كغيرى بين طوفان بشرى غير مبرر. تبين لى بعد عشرات السنين أننى حتى لو كنت قد وجدت من يرشدنى، فذلك لم يكن ليغير من واقع أمرى شيئًا. المرشد نفسه قد يخونه التقدير فتسير الحياة على غير ما رأى أو أراد لى فى الخط الزمنى الواصل بين ظلمتى المشيمة والمقبرة. قد لا أستجيب لإرشاده لعدم اقتناعى به، فكلانا سجين لوجوده. المهم أننى سرت كما يسير غيرى فى الأرض باحثا عن وسيلة للحياة. كنت مسلحًا بالفطرة أستمد منها ثقتى بالمستقبل. رغم ذلك كنت أشعر بحاجة ملحة إلى ما يدعم هذه الثقة ويرسخها فى نفسى. لذلك عانيت من الخوف والتردد. لم أعرف كيف أضع يدى على مصدر هذه الثقة التى أفتقدها، رغم أننى كنت أشعر بالسعادة فى بعض الأحيان. شعور طيب لا يلبث أن يزول ليعاودنى مرة أخرى ثم يزول ثانية دون سابق إنذار. لم أجد بطول عمرى تبريرًا لظهوره أو اختفائه.

قبل تفشى الوباء بأسابيع قليلة لمحته يسحب أطفاله الأربعة فى ملابسهم المتواضعة. أعلنت صلعته اللامعة استسلامه التام للزمن. جبينه مقطب وأساريره منقبضة. ملبسه شديد البلاء. ازدات عدسات نظارته سمكا فوق سمكها القديم. هو مرسى بعينه. زميل الدفعة. مضى عمر طويل دون أن نلتقى. رأيت نفسى فيه للحظة. هل أسارع اليه لأصافحه وأقبله؟.. تراجعت. وجدت نفسى منساقا مع طوفان التائهين إلى حيث لا يدرى أحد.

****

رأيت بعض الناس يشيدون لأنفسهم المأوى قرب النهر وبعضهم قرب البحر. اضطر البعض إلى تشييد مأواهم فى الصحراء. تفجرت حيرتى بين الاختيارات، ففى نعمة الاختيار نقمة لا يعرفها الأغبياء. لم أستقر على قرار ولم أبحث عن تفسير لذلك. تطاردنى عبارة النفرى: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة».. لا ينطبق عليك هذا الكلام الكبير يا خفيف، فهناك فرق بين اتساع الرؤية وانعدامها. على أية حال كان اختيارى للموقع مثاليًا حسبما تصورت. كان يقع فى بقعة صحراوية تطل من ناحية على النهر، ومن الناحية المقابلة على البحر. دفعنى هذا الاختيار البرزخى إلى التصادم مع المتزاحمين. البرزخ واصل فاصل. انشقت فيه الأرض عن مخلوق بشرى سألنى بجفاء:

ماذا تفعل؟

أبنى جحرى.
ابحث لنفسك عن مكان آخر وإلا كانت نهايتك.
لماذا؟
لأن هـذه الـوظـيـفـة محجـوزة لـى، وقـد أمضيت عمرى أجاهد للوصول إليها.
حملت معولى ومعداتى وملابسى وطعامى وشرابى ولحمى وعظمى وجلدى مؤشرا السلامة، فأرض الله واسعة، وذهبت أبحث لنفسى عن جحر آخر بمكان بعيد ولكن فى حدود النهر والبحر فأنا عاشق للمياه التى منها خلقت. توجهت إلى مرسى مدفوعًا بقوة فطرية طاغية. استقبلنى بمودة غامرة. كـاد يبكى لشدة فرحته بلقائى بعد مـرور ربـع قـرن مـن البعاد. سألته بإشفاق عن أحواله. صورة مشهده البائس مع أولاده ما زالت عالقة بذهنى. أجاب متنهدًا:
نحمده ونشكر فضله.
ألم تغير وظيفتك منذ تخرجنا؟
نعم.
ألا تعرف الملل يا أخى؟
بل تصادقت معه وانتهى الأمر.
زمـلاؤنـا أصبحوا وكـلاء وزارة يا مرسى.
هـه.. أرزاق يـا أخــى.. أو قـل إنها حظوظ!

****

خـرج مـن المنطقـة البـرزخـيـة مخـلـوق بـشـرى آخـر. كـان أكثر جـمـالا مـن سابـقـه. قـال بـأدب شديد:
هذا المكان لى وحدى.
لماذا؟
نفوذ أبى كبير جدا، وهـذا المكان لايليق الا بأبناء الأكابر.
ولماذا لانتنافس عليه بشرف؟
لاتضيع وقـتـك. أنـا ثـرى جـدًا. أجيد عـدة لغات ولـدى مهارات أخرى عديدة.
ربما يكون عندى أكثر مما عندك باستثناء الثراء.
لا تضيع وقتى. لن يكون لك جحر هنا بأى حال.
وجاءنى مرسى باكيًا كطفل وهو يعبر لـى عـن سعادته باستعادة صداقـتـنـا مـن الـزمـن بـعـد أن أوشك أن يطويها تحت جناحيه الحـارقـين. عــاودت سـؤالـه عن أحـوالـه. أخفى عنى أنـه يعيش مع زوجـتـه وأبـنـائـه الأربـعـة فى حجرتين ضيقتين، وأنـه يعانى من ارتباك مالى شديد. حدثنى عن أخيه الذى اعتقل فى قضية سيـاسـيـة، رغـم أنـه لـم تـكـن له أدنى علاقة بالسياسة. حدثنى عـن أبـيـه الـذى مـات حـزنًـا على ولـده المعتقل فى مكان لـم يهتد إلـيـه أحـد. لـم يكـن يـتـصـور أن تصل به الأيـام إلـى هـذه المحطة ليقف أمامها منهكا مكدودا فاقد العزم والحيلة، عاجزا عن الأمل والفرحة.
كنت أحمل فـى حافظتى مبلغًا لا بـأس بـه مـن المـال، أعـددتـه لشراء بعض الاحتياجات المنزلية المؤجلة. دعوته لقضاء الليلة معى بأحد الملاهى الليلية حتى أخفف عنه توتره الشديد وأخفف من حـدة انقباضه الشبيه بظلمة الموت.

****

واصـلـت الـسـيـر حـتـى فوجئت بجندى يشهر سلاحه فى وجهى ويصيح غاضبًا:
كلمة السر.
لا أعرفها يا أخى. اخفض سلاحك من فضلك فما أنا إلا مدنى أعزل.
وقد تكون جاسوسًا.
أنا مجرد كائن بشرى يبحث عن مأوى.
لـو بقيت هـنـا فعليك بطاعتى والائتمار بأمرى حتى الموت.
وما السبب فى ذلك؟
أنا هنا صاحب القـرارات والأوامـر والـنـواهـى وأعـرف كيف أحميها وأدافع عنها.
وما المقابل؟
أوفر لك الجحر وقـدرًا من الطعام يقيك من الموت.
قلت لنفسى:
اللـعـنـة عـلـى مـثـل تـلـك الحـيـاة القاتلة للروح قبل الجسد.
مضيت أبـحـث عـن مـكـان آخـر. كـان مرسى مسلوب الإرادة تمامًا حـين دخلنا الملهى وجلسنا إلى إحدى الموائد. بعد أن شرب كثيرا بدأت أعصابه تعرف الاسترخاء. عبر لـى لأول مـرة عـن إعجابه بالموسيقى والرقص والغناء وكأنه عاش عمره محرومًا منها جميعًا. تماديت فى تشجيعه على المزيد من الـشـراب واللعنة على البيت ولـوازمـه، وعلى أيامنا وسنواتنا المنصرمة والقادمة. انطلق مرسى يتحدث فـى فـضـاء لاحــدود لـه. قال إن الخوف يطارده بلا هوادة. يـرى نفسه أحـيـانًـا وقـد أصيب بالعمى. يظل يفكر كيف سيدير

شئون حياته وقد فقد بصره ولم يفقده. يتخيل أحياناً أنه أصيب بالكساح والشلل. يمضى الليالى الطويلة محيرًا فى أمره كيف يمشى كيف يحصل على قوت الأولاد وكيف سيتحمل الأيام وتتحمله. يتصور نفسه أيامًا أخرى وقد انحرف فسرق وارتشى وكذب واحتال ليحل مشاكله المالية. تهاجم قوة مسلحة بيته قرب صلاة الفجر كما فى الأفلام لتقبض عليه وسط صراخ آل بيته وتشبثهم بملابسه. يزج به إلى السجن. يعبر المانش فى الزنزانة ويصطاد الغزلان فى صحراء كاليفورنيا مخالفا قوانين الولاية، ويبول ويتغوط فى جردل مثقوب. طلبت له المزيد من الشراب. بدأت الضحكات تتخلل حديثه. فى بعض الأحيان يقف بلا سبب لفترة تطول أو تقصر. يجلس بعد ذلك ويشرب بعد أن يكف عن الطعام وكأنه يعوض سكوتا قد ألم به دهرا.

****

بعد سنوات من الهرولة عبر الصحارى، والسباحة فى البحار والأنهار، فوجئت يومًا بحمار كبير يعترض طريقى. فرحت به وأملت بوجوده فى الخلاص. ما إن اقتربت منه حتى انفجر فى الكلام متدفقا بغير توقف وعلى فمه ابتسامة ساخرة. قال لى ضمن ما قال:

«أعرف أنك تبحث عن مكان لجحر منذ زمن طويل. وأنك لاقيت ما لاقيت من عنت من الآخرين، مما اضطرك إلى النوم فى العراء عرضة للضوارى والعواصف والأمطار. كما أعرف الكثير عن تركيبك النفسى وتكوينك الشخصى والوجدانى».

وكيف عرفت هذا كله وسيادتك حمار؟

لا شأن لك بهذا. اسألنى ما تريد.

أسألك النصيحة، فقد تعبت ولم أعد أعرف ماذا أفعل.

تلتزم بتوجيهاتى.

سمعا وطاعة.

أولا عليك بنسيان نفسك.

كيف ؟!

لتكن إنسانًا آخر غيرك.

ولماذا أكون كذلك؟!

لأنك لا تصلح للمعيشة بيننا كما أنت.

لماذا؟

لأن الرفض بيننا متبادل، فإما أن تترك أرضنا وترحل، وإما أن تعيش مثلنا.

معيشة الحمير!!

لا تعليق منى على لجاجتك.

لكنى لا أستطيع.

الذى لا يستطيع لا يحق له أن يريد.

لكن الجحر أمر حيوى لحياتى.

الرفض المتبادل بيننا لن يحقق لك غايتك.

تبين لى صحة وجهة نظر الحمار. حاولت أن أركبه قليلا حتى أريح قدمى المتعبتين، وأضع عليه أسفارى وأحمالى وأواصل به الطريق. دفعنى بقوة من فوق ظهره. وقعت وتألمت وقمت وحاولت مرة أخرى وفشلت. هددنى بأذنيه وعينيه ثم فتح جاعورته عن آخرها بنهيق متواصل كالزلزال وتوابعه. حين تمكن منى فاجأنى برفسة قوية كادت تحطم ضلوعى. تركته وجريت هاربًا متذرعًا بالمقولة الشعبية: «الجرى نصف الجدعنة».

أنا أطبل على المائدة ومرسى يرقص على الموسيقى، بينما يواصل حكاياته على إيقاعها. مجموعة من الشباب حولنا تشاركنا الرقص والتصفيق، وبهجة غير عادية تستبد بالمكان من غير مناسبة... وقد أفقدتنى زوجتى صوابى من قبل فطردتها وعشت حرًا بلا قيد، أسافر إلى أنحاء الدنيا وأعمل فى كل المهن وفى أى مكان، وأفعل أى شىء يتراءى لى أن أفعله. لكنى حزين على نفسى، فالوحدة تقتلنى ببطء، ولا مفر من القيام للرقص حالاً مع مرسى على كل شىء.

لم أستسلم ببساطة إلى الموت. الجحر والنوم والشبع والارتواء من حقى. لا مفر من مواصلة السعى تحت أى ظرف من الظروف. خطواتى الهائمة قادتنى إلى جحر يعلو عن سطح الأرض. البناء عال تحيط به الأشجار والأسوار. تتوسط حديقته نافورة تنبعث منها المياه فى أشكال دائرية تنعكس عليها ألوان جميلة لا تبين عن مصدرها. تناثرت فى أرجاء الحديقة الفسيحة تماثيل عديدة تمثل عهودًا فرعونية وفارسية ويونانية وإسلامية متعاقبة أثارت فى نفسى كوامن الجمال والرهبة. جلست تحت

شجرة أحتمى بظلها. أنعشنى رذاذ الماء المتناثر من حولى على وجهى. وضعت رأسى بأكملها تحت مسقط مياه النافورة. غسلت وجهى. شربت. دب فى جسدى خدر لذيذ. لماذا أكد وأشقى وأمامى كل هذا الجمال؟!.. تمنيت لو اتخذت من هذا الجحر مأوى لى بقية العمر.

وجدتها تقف أمامى فى كبرياء لا يخلو من نظرات حانية عارفة واثقة. فى ابتسامتها كثير من خيرات الحياة وأمانها. سألتنى كما لو كانت تعرفنى منذ سنين:

هل راق لك المكان؟

بل إنى عشقته من النظرة الأولى.

أنا أيضا أهيم فى حبه.

وأنا أحببته حتى من قبل أن أراه.

هكذا كان حالى معه.

أهو جحرك؟

نعم، لكنه اغتصب منى.

كيف؟..ألا تعيشين بداخله؟

أعيش بداخله اسما فقط، لكنى مغتربة عنه ولا أجرؤ على الادعاء بملكيته.

ومن الذى اغتصبه منك؟

مجموعة من الأفاقين والدجالين خدعونى بالدين.

فأين تنامين إذن؟

أنام فى كوخ صغير على طرف الجحر من ناحية النهر.

ألا تشعرين بالخوف أو التهديد من أحد؟

أبدًا. كلهم جبناء فوق ما تتصور. لقد اكتفوا بصمتى.

لكنك مهددة بالفعل إن لم يكن اليوم فغدا. على الأقل فى طعامك.

إنهم يلقون إلى بفتات موائدهم ويعيرونى بذلك فى كل وجبة.

ما اسمك؟

بستان.

ما أجمله من اسم. هل تأتين معى لنبحث معًا عن جحر آمن لنا.

لا أستطيع مغادرة المكان، فجذورى متشبثة بأرضه حتى الموت.

فهل تسمحين لى بالبقاء معك؟

أنا لا أمانع لكنهم لن يقبلوا.

حتى لو تحديتهم؟

بمفردك لن تستطيع أبدا مهما فعلت.

لم أكن مسلحا ببندقية. لم أفكر من قبل فى أهمية احتياجى إليها. كان مرسى يمتلك مسدسًا مرخصًا ورثه عن جده، لكنه سرق منه فاشترى سيفا فصادروه فأخفى فى جيبه سكينا فأخذوه منه وألقوا به فى البحر، ولهذا السبب أنجب أربعة أولاد من زوجته المنكسرة رغم حرمانه الأبدى من وقت الفراغ. أردت أن أقول لها شيئا. ترددت قليلًا. لم أستطع. فقدت عزمى حين انتشلتنى من صمتى الحائر قائلة:

عليك أن تبحث أولا عن زملائك التائهين مثلك بلا جحر.

وماذا بعد؟

لا أعرف.

قالت عبارتها الأخيرة بحدة تنطوى على شىء من الاحتقار. يبدو أنها غضبت من سلبيتى. فكرت فى الاعتذار لها عن إلحاحى وقلة حيلتى. تركتنى ومضت إلى كوخها فى هدوء... وانهار مرسى باكيًا على أحلام شبابه التى تبخرت فى الهواء، وإن كان اللّه وحده هو الذى يعلم سبب بكائه. ادعى لى أنه يبكى على صديق عمره الذى قتل فى حرب لا معنى لها على أرض تبعد مئات الأميال عن أرضنا التى نقيم عليها جحورنا بشق الأنفس. اختلطت الأمور بذهنى بحيث لم أعد أميز بين جحرى المفقود والشارع الذى التقيت فيه مرسى مع أولاده. حاولت أن أخفف عن نفسى حدة الصدمة، فتصورت أنها حالة مؤقتة من فقدان الذاكرة تنتاب الفرد أحيانا لشدة إجهاده من باب حماية العقل من الجنون.

الذى حدث بعد ذلك أفقدنى ثوابى واتزانى؛ إذ لم أعد أميز بينى وبين مرسى ككائنين بشريين التقيا بالمصادفة بعد ربع قرن من البعاد. صرت أتصرف تارة كما لو كنت مرسى وتارة كما لو كنت أنا. استجمعت إرادتى وقواى العقلية بعد جهد جهيد من محاولة التركيز. رأيت أن الحل الأمثل حتى يطمئن قلبى، هو أن التقى بمرسى وجها لوجه فى مكان محدد أعرفه جيدا حتى لا تكون هناك أدنى فرصة للخلط أو الالتباس.... وكان رواد المقهى منفجرين فى الضحك وهم يصفقون على أنغام الموسيقا، وقد التفوا فى دائرة من حولنا، وأنا ومرسى نؤدى معا فى وقار شديد رقصة شعبية معروفة والجميع يرتدون الكمامات.

القدم الصّغيرة

أصيل الشابى

أطلّت الزوجة من النافذة بكامل رأسها، أرادت أن تطلّ إطلالة تامّة، فالتصقت بالزجاج. لم يكن فى استطاعتها أن تبصر شيئا بفعل الشمس القويّة، أخذت تلعن الأولاد الذين سرعان ما تسلّقوا الجدار فكسروا شجيرات الورد واختفوا.
ظهر الزوج فصاحت: لقد خرّبوا حديقتى. بدا الزوج هادئا، وهى تصيح. وسرح نظره نحو شجيرات الورد. وطبعا لم تكن بعيدة عن مرمى نظره شجرة الياسمين المكسورة والورود المنثورة أسفلها.
قال: «ربّما أصبحت متوتّرة كلّ هذا التوتّر بعد إصابتك فى قدمك، ولكنّ انظرى.. أنت الآن بخير..».
لم تردّ بكلمة واحدة.
أضاف: «فلنخرج.. الطقس جميل».
لم تجب.
قال: «على الأقل نذهب إلى بيتكم!».
أجابته فى هاته المرّة: «لا رغبة لى فى زيارة أحد بهاته القدم».
قال: «تعالى نذهب سويّة إلى المغازة».
عادت إلى الصمت.
قال: «أنت ترفضين الخروج، انظرى إلى ذاك العكّاز فى الركن، عكّاز بسيط يمكنك أن تخرجى بفضله من سجنك».
تمتم بينه وبين نفسه: «تضعين فى ذهنك دائما تلك المرأة على مدار الساعة.. تضعين فى ذهنك العيون الوقحة فى ظلال البلدة القديمة..».
فى غيابه يأتى أحدهم كساعى البريد أو عون شركة الكهرباء مثلا ويضغط على الجرس وهو واقف أمام الباب الخارجى، فترفع صوتها من مكانها فى الأنترفون.. ضع الرسالة فى رفّ الجصّ.. وحين يغادر هو فى الصّباح ترفع صوتها وهى تلاحقه «لا تنس.. المرأة التى تعانى من كسر فى قدمها ناقصة.. ناقصة قدم تتبعك بها وتضرب بها الأرض» يضحك ويتقدّم تاركا وراءه المدخل الأخضر.
سمع هدير سيّارة فى الخارج، ثمّ رنين الجرس الخارجى، ابتسم: «هاهى أمى..».
قالت لها حماتها وقد لاحظت ضيقها: «إنّك تبالغين كثيرا!».
قالت هى: «كادت تلك المرأة تدهسنى بسيّارتها الفيات».
رفعت الحماة حاجبيها والتفتت إلى ابنها مندهشة.
وضع كأس العصير على الطاولة الصّغيرة أمام أمّه. يذكر كيف دخل إلى البيت بعد إصابتها بعدّة أيّام بعكّاز طبّى، وقف أمامها، يومئذ، وقال: «استعملى هذا إن أردت الجلوس فى حديقتنا»
قالت: «ما عدت أحتمل هاته الساق الثقيلة..».
ارتبك، وسرت فى جسمه رعشة. تمتم بصوت خفيض: «لابدّ من فعل شىء ما.. هل أجازف؟ هل أجازف؟».
تبخّرت كلماته فى غرفة الجلوس الفسيحة ذات النوافذ الكبيرة.
قالت الحماة وهى تدير يدها فى الهواء: «من المستحيل على امرأة نشيطة مثلك أن لا تخرج. سيّارتك مركونة فى المرآب.. لماذا لا نخرج للقيام بجولة جبليّة؟ سيكون الأمر ممتعا لو أكلنا شيئا تحت الصنوبر الحلبى على الطريق الرومانيّة أو على حافة البحيرة حيث يمكننا شراء سمك السوندر».
قال: «فتحت مقاهى ومطاعم

جديدة فى وسط البلدة.. سأجلب القهوة وأجهّز قصبة الصيد».
قالت الحماة: «لماذ لا نخرج؟ يأتى الزوّار اليوم إلى بلدتنا من فالنسيا وأراغون بقبّعاتهم وآلات تصويرهم ليتفيّأوا ظلال أشجار النارنج فى بطحائها ويتذوّقوا شرائح الجبن بينما نشيخ نحن فى بيوتنا».
قال الزوج:» تصوّرى.. إغناثيو الذى زارنا سابقا هنا.. جلس البارحة هناك بلباسه العربى وفى يده مشموم.. فى حين صدح المغنّى:

الورد قدّاش مزيان.. مزيان
فى ايد طفلة جميلة
والقلب قدّش نشوان
من عين ظبية كحيلة
مشموم الفلّ بالله يا مشموم الفلّ

قالت الحماة: «وخرجت النسوة من بيوتهن يقدّمن الأطعمة القديمة، وجعلنا على الطاولات زجاجات الزهر المقطّر والعطرشاء والفطائر.
همّ الزوج بالكلام، ولكن فى تلك الأثناء بزغت دمعتان من عينيها وانحدرتا بقوّة على خدّيها الأبيضين: «انظرا إلى قدمى فى الجبس، إنّها تؤلمنى بشدّة».
تأمّل قدمها كأنّه يبصرها للمرّة الأولى، تبدو مقدّمتها أجمل من المعتاد.. مورّدة حيث تظهر الأصابع.. قدمها الأخرى صغيرة ومشعّة فى كلاكيت ذهبية. إنّها تلك القدم التى تدلّت من الكرّيطة وقفزت على تراب الساقية المملوءة ماء تحت المشمشة العالية بأوراقها المفرودة الكبيرة.
مدّت أصابعها المنتفخة وجذبتها إلى الوراء لتبيّن صعوبة ما كانت تعانيه ممّا جعله يترك كرسيّه ويقترب منها أكثر، اقترب منها، لاحظ أنّها انتظرت اقترابه منها على مقعدها الوثير، حاولت رفع ساقها الثقيلة لإبراز قدمها بوضوح، فاستطاع أن يرى أيضا ذلك الاحمرار بوضوح أكبر.
ساعدها على القيام والجلوس ثانية ولكن على الكنبة، ليرفع بعدها قدمها إلى المستوى الذى يسمح بدوران الدم بطريقة أسهل، فالدم يحتاج هنا إلى دفع قوى للصعود إلى فوق والتحليق فى الأوردة الخضراء. وضع لهذا الغرض مخدّة.. أضاف أخرى. قامت يداه بذلك بمنتهى الحذر، فقد خاف أن تتدحرج قدمها إلى تحت. مالت قدمها فحرص أكثر على اتّزانها، إذ رمى بالمخدّتين بعيدا وجعل القدمين فوق ركبتيه فى وضعيّة مريحة، نظر من قريب إلى الأصابع المتورّمة.
غمزت حماتها ابنها.
قال: «هل تشعرين بتلك الحكّة؟».
أجابته: «مؤلمة.. لم أعثر على المرهم!».
كبسولة الأوروسكيلين هناك بجانبها، ابتسم، تبيّن له آنذاك أنّها مشوّشة الذهن أكثر ممّا كان يتصوّر، ولكنّها فاجأته أكثر حينما قالت له: «أخاف.. أخاف.. أن.. أن.. أصبح.. عر.. جاء!».
قال مداعبا:» أنت تخافين من كلّ شىء.. من الكسر واللّصوص والقطط والفرزيط وهذه المرأة وتلك المرأة وهذا اليوم وذلك اليوم والسكن فى الحارة القديمة و.. و..».
شعر بخدر فى رجليه فتململ، نظرت إليه بعين مائلة وكأنّها كانت تحاول اختبار صبره. حاول التماسك ولكنّه اضطر للوقوف، اقترب من النافذة الكبيرة، ثمّ جعلها تتّكئ عليه قرب الزجاج الضخم، وقفت، حينئذ، وقد رفعت قدمها.. وقفت بين زوجها وحماتها التى أسرعت إليها ونظرت إلى الحديقة الأماميّة. أجالت عينيها مارّة بشجيرات الورد والنباتات اليانعة التى حطّت عليها زرازير بعد الظهيرة بثقلها فأخذت فى التدحرج كأنّها فوق أراجيح متحركة.. الحياة فى البلدة أجمل من العاصمة خاصة فى السنوات الأخيرة.
لم يكن الأمر غريبا فزرازير موسم الزيتون الممتلئة شديدة الوطأة على الأغصان الخضراء، فى الجهة الأخرى رقدت قطط متربّصة بالطيور السوداء، إنّها لعبة الحياة والموت بين الكائنات، تقدّمت القطّة ذات الفرو المرقّط بصفة

أفضل متربّصة بالطيور ومنها الزرزورة السمينة. ارتعدت تلك الشجرة الصغيرة بفعل تحليق الزرازير دفعة واحدة، لقد ابتعدت فى السماء خائفة ونشرت بالمقابل القطّة فروها مسترخية بعد محاولتها الفاشلة فى تلك المرّة.
قالت بصوت حزين: «هل يمكننى ركوب السيّارة مستقبلا؟».
يعرف أنّها تجد متعة كبيرة فى الانطلاق بسيّارتها وعبور الأفنية وركنها أمام مكتبها بطريقة استعراضيّة، فإنّها تخيّر تلك الاستدارة على شكل هلال لتنزل، بعد ذلك، بثقة عالية وتنقر بقوّة أرضيّة المدخل بكعبيها العاليين.
أجابها: «سأجعلك تقودينها. ولكن قبل هذا علينا الخروج إلى الحديقة».
بدت هادئة، خرجا، لم تضع فى يدها العكّاز، بل اعتمدت عليه فى سيرها البطىء وهو يضحك كأنّما كان يحضّر لشىء. فى الخارج حطّت كوكبة جديدة من الزرازير على شجيرة أخرى فابتسما معا، ارتعدت الشجيرة كالعادة محدثة هسيسا مميزا، اقتربا من البركة وفى طريقهما إليها عاينا براعم كثيرة فى طور النموّ، لا ورود صالحة للقطف، ولكن كان من الممكن تخيّل ورود الربيع بشتّى الألوان متبرّجة هناك كتلك الأكواب المزيّنة فى خزانة الزينة، براعم كثيرة كامنة على وشك التفتّح نحو الأعلى، لاحظا ذلك وهما يجتازان المسافة الفاصلة عن الكرسى الحجرى.
جلسا ونظرا سويّا إلى الحياة فى البركة حيث كانت الطيور منتعشة ومنها طائر الدورى الذى كان يحلّق جيئة وذهابا، ثمّ ينجذب هناك إلى النافورة، كانت البركة معدّة لتصبح نافورة جذّابة لها ينبوع يلقى الرذاذ عاليا. فى تلك اللّحظة أخرج من وراء ظهره مشرطا حادّا وقال: إنّه يوم التخلّص من الجبس.. أريد أن أخلّصك من هذا وأشار مبتسما إلى قدمها.
قالت: «أنت مجنون!».
صمت قليلا، ثم أدخل المشرط، دون رهبة، من جهة الأصابع.
صاحت الحماة صيحة مدوّية: «كن حذرا يا بنى...».
ابتسم لأمّه فى التفاتة خاطفة، نظر فى عينى زوجته.
قالت: «هل تستطيع فعل هذا؟».
قال: «أفضل من الممرّضين فى المستشفى».
قالت: «ودون آلة شقّ الجبس؟».
أجاب: «دون تلك الآلة اللّعينة».
أزال الجبس، مستعينا بقبضتيه القويّتين بينما دقّ قلبه بين ضلوعه بقوّة وشعر بالعرق يسرى على صدره.
بدت قدمها طريّة.. طريّة جدّا.
نفخت الهواء بقوّة واحمرّ وجهها.
ظهرت القدم مرّة أخرى طريّة كسمكة.
قال: «حاولى السير..هيّا.. حاولى..».
قالت الحماة: «هيّا.. هيّا...».
قالت: «...نعم...».
قال: «أتخافين شيئا ما؟».
وقفت صامتة، ها هى.. خطوة.. خطوتان.. ثلاث خطوات..
قال وأمّه بصوت واحد: «٤..٥..٦..٧..٨..٩..١٠...».
ضغطت بحذر وهى تتقدّم دون مساعدة، خطت خطوات أخرى ناجحة، لم يعرقلها سوى وخز خفيف بسبب طراوة القدم.
عندما ابتسمت غمرته الطمأنينة، كانت إشارة جيّدة فى اتّجاه الحدّ الأقصى من التفاؤل.
ترجّلت أمامه باتّجاه البيت، نظر إليها مليّا وهى تقترب من الباب محاولة الإسراع قدر الإمكان وكأنّها حدّدت لنفسها هدفا تريد بلوغه.
قال: «لا تسرعى كثيرا...».
صعدت الدرج الصّغير عند الباب.
قالت رافعة يدها عاليا: «أنا بخير.. أنا بخير...».
ثمّ كما توقّع سمعها تكلّم أمّها فى هاتفها «أنا بخير.. أزال محمود الجبس وانتهت القصّة».
رآها تتكلّم كما فى كلّ مرّة، تغمرها السعادة إلى الحدّ الأقصى إلى أن يتورّد وجهها وتلمع عيناها ويبرق أحمر شفاهها.
انتظر، فى تلك الأثناء، استدارتها نحوه وقد فتح ذراعيه على الآخر.

عمتنا الجميلة

مصطفى البلكى

لم أخطط وأنا صغير لأصبح كاتبًا، بل كنت أتدرب على أن أصبح قائد عصابة تفرض سطوتها على القرية!
الأمر يتعلق ببكاء عمتى، وأنا صغير كنت أحبها جدًا، وكانت عطوفة وحنونة جدًا، وكانت تحتفظ لى بكل الحلوى والفاكهة فى طاقتها التى لا يملك مفتاحها إلا هى، كنا أثناء رجوعنا من المدرسة نمر عليها فى بيتها الذى تسكنه وحدها بعد أن مات زوجها فى حرب ٦٧، ظلت تعرض بدلته العسكرية فى مدخل بيتها بجوار صورة لجمال عبد الناصر، وكل صباح تقف أمام وجهه الباسم وتعاتبه بأدب، لم يكن لسان عمتى طويلًا ولا متقنًا لجلد الآخرين، وكان مفتونًا بالغناء، يردد مقاطع بعينها لأم كلثوم وعبد الحليم وشادية، وهى الوحيدة التى كانت تحب قص شعرها فى محل الحلاقة الخاص بالسيدات فى البندر، وتجلس على دكة فى مدخل البيت تنتظر القادم إليها من أبناء العائلة.
عمتى كانت جميلة فكرهتها أمى وزوجات أعمامى وأحبها الرجال، ونسجت حولها الكثير من الحكايات التى انتقلت عبر الأجيال لدرجة أن أحد أبناء البلدة الذين كانوا يراسلون الجرائد كتب قصة عنها تحت عنوان «نوارة»، وحينما وصل خبرها لوالدى وأعمامى حملوا أسلحتهم وقصدوا بيوت عائلة ذلك الشباب الذى لم يهتز له جفن ووقف أمام فوهات بنادقهم بقلب ثابت، وأعلن رغبته بالزواج منها؛ لأنها أفضل نساء البلدة، ضعفت عزائمهم أمام صدق كلماته وعادوا إلى عمتى، وقصوا عليها نبأ الشاب وانتظروا رأيها، ظلت عمتى تتلكأ فى ردها حتى جاء اليوم السادس لعرضهم وقالت لهم: «شرطى لمن يتزوجنى أن يطفئ نار قلبى، ويأتى لى بالثأر». لم يتردد الشاب فى دخول الجيش، خاض معركة التحرير، وتزوج من عمتى يوم أن عاد بذراع واحدة، عاش معها وانتقلت عمتى إلى المدينة فى شقة واسعة بجوار عمله كموظف فى مصلحة الآثار.
ولأن الحياة لا تستقيم ولا تكتمل سعادتها، خرج زوج عمتى فى مظاهرات يناير ١٩٧٧، وأصابته رصاصة فى رأسه خرجت من فوهة بندقية لجندى لا حول له ولا قوة، ومات وعادت عمتى، ووضعت صورته فى مدخل بيتها القديم، وبجوارها صورة السادات وأصبحت تقسو عليه بحديثها كلما نظرت إلى الصورة، وظلت محافظة على طقسها حتى حدث الحادث الذى غير وجه الحياة فى قريتنا..
فى الصباح، بينما أجلس بجوار والدى أمام البيت، مر علينا، كبير اللصوص المتقاعد، وقف له والدى، حتى مر، تعجبت من فعله، ومن هو فى هيبته التى لا تخفى على أمى أو شقيقاتى، فإذا ما دخل، تلبد كل واحدة فى ركن، وإذا وضع الطعام، تُرك المكان له حتى ينتهى، وأعمامى جميعهم يقفون له إذا ما دخل عليهم، ووصل الأمر لدى أحدهم، بأن دس سيجارته فى جيبه فور اقترابه من جلسة كان يشارك فيها. من أجل كل ذلك، رغبت فى أن أكون لصًا، حتى أنال احترام الناس!
صارحت أمى بما دار بداخلى، فقالت لى: «من جايبه من بره، مش عمتك المدبوبة».
وجدتها فرصة لأعلن حبى لها، فتحركت، ووقفت على عتبة البيت، ورحت أردد: «رحت للخالة عملت لى قرص بنخالة، ورحت للعمة عملت لى قرص بسمنة».
مالت على فردة الحذاء، وألقتها علىّ، فانحرفت، فتجاوزتنى، وجاءت فى وجه والدى، الذى ترك أمة وأخذ يطاردنى، حتى اختفيت من وجهه، ركضت حتى بيت عمتى. وجدتها تدير حوارًا من طرف واحد مع صورة السادات،

ملابس زوجها بجواره، جلست بالقرب منها، وتابعتها حتى انتهت، واقتربت منى، وضمتنى إلى صدرها، فشعرت بحنانها، وتحركت وهى تحوط عليّ بذراعها، حتى وصلنا إلى طاقتها، فتحتها، وأخرجت منها، زجاجة عطر، عطرتنى، وعطرت نفسها، وقالت لى: «خليك هنا، هروح مشوار».
دخلت غرفتها، سرعان ما خرجت وهى ترتدى عباءة سوداء من الحرير، وتنتعل حذاء بكعب عال، وتلقى بطرحة شفيفة على رأسها، وفى يدها حقيبة صغيرة، تابعتها حتى غابت، وعدت إلى مكان جلستى على الدكة، من خلفى صورة السادات، وملابس زوجها القتيل.
غابت وعادت وهى تمسك بيد كبير اللصوص المتقاعد، وقالت لى إنها تزوجته، حملت الخبر إلى والدى، فلم يعقب، اكتفى بأن ألقى بكوب الشاى فى الحائط فهشمه، ولم يعاتبها، أو يتحدث معها، قاطعها ومن خلفه كل العائلة، وبقيت أنا وأبناء عمومتى، نقصد بيتها، ونأكل من يديها، كنا نراها أجمل وأكثر إشراقًا.
وذات يوم نشبت معركة بين عائلتين، وصادف مرور كبير اللصوص فى المنطقة نفسها التى تدور فيها المعركة، فأصابته رصاصة فى القلب فمات فى حينه، حزنت عمتى، ووزعت على روحه مبلغًا كبيرًا من أموالها، وفى اليوم السابع لرحيله، تعطرت وخرجت من البيت.
وما هى إلا ساعة، ورأيت النساء والأطفال، والرجال، يركضون فى اتجاه سرة البلد، وقفت أمام البيت وأنا فى حيرة من أمرى، وفى النهاية حسمت اختيارى، بحثت عن مفتاح الباب، فأغلقته، وتبعت الراكضين، حتى إذا ما وصلت إلى موقف السيارات، رأيت ما لم أكن أتصور أنه سيحدث فى يوم من الأيام مع عمتى.
وجدتها تجلس وقد ألقت بالطرحة جانبًا، ونزعت العباءة من فوق جسدها، ولسانها، يردد جملة واحدة: «راجل تايه يا ولاد الحلال!»
والدى وأعمامى حاولوا سحبها، وهى تستميت فى المكان الذى جلست فيه، كان الخوف يمسك بالوجوه، من أن تتهور أكثر، وتنزع القميص الذى يداريها.
وأنا كنت قريبًا من كل هذا، أتابع ما يدور، وأصبح واضحًا أن الورطة التى دخلوا فيها لن تحل إلا بمعجزة.
وكأن الوقت كان يتكفل بكل شىء، فما هى إلا ساعة، وجاءت سيارة، نزل منها رجلان، أحاطا جسدها بثوب أبيض، وأدخلوها بمساعدة الأهالي داخل السيارة، وانطلقت بها، ليلحق بها والدى وأعمامى.
فى نهاية اليوم، عاد والدى، وعلى وجهه أمارات الحزن، وعندما سألته أمى عنها، قال: «ريحتنا منها».
بقيت أيامًا طويلة، أتردد أنا والعيال على بيت عمتى، نتابع الخراب الذى بدأ ينتشر فى أركانه، ووقفنا على كم الزواحف والفئران التى استطونت فى الشقوق التى انتشرت فى الجدران، كل هذا والملابس والصورة فى نفس المكان الذى اختارته.
وفى يوم من الأيام، جمعوا كل الأشياء الخاصة بها فى صندوق، وحمل الصندوق على عربة كارو فى موكب جنائزى مهيب، وأنزل أمام بيتنا، واختار له والدى غرفتى، وضعه فى ركن منها، وأوصانى به، كل ليلة كنت أفتحه، فتخرج رائحة عمتى، أتركها، لتكتمل، فتعود فى هيئتها، وتجلس على طرف سريرى، وبلسان فصيح، تسرد عليّ حكاية من حكاياتها.
مع الأيام وقبل أن تغيب رائحتها، أدركت أن بداخلى عددًا هائلًا من الحكايات تصلح لأن تكون رواية من ألف صفحة وصفحة، فجلست مع دفترى وقلمى، وقبل أن أبدأ، تخلصت من مشروع اللص الفاشل، وتمسكت بقدرة الكلمة، وذهبت مع عمتى فى طريقها الصعب.

«قال رجـــل لعمر بن الخطاب رضى الله عنه: اتق الله يا أمير المؤمنين، فقال له رجل: لا تألت أمير المؤمنين، فقال عمر: دعهم فلا خير فيهم إذا لم يقولوها، ولا خير فينا إذا لم تقل لنا».. البصائر والذخائر لأبى حيان

الأمشجى لا يركب العربة

محمد نجار الفارسى

١

وَسّعْ طريق لسيد الناس وَسّعْ.
بحافة المجرة، نرفع عقائرنا حتى تبح... لأصواتنا المدوية غلظة ومَطّة قد تبلغ عدة حارات متوازية... اثنان منا يركضان أمام الحصان؛ عن اليمين وعن اليسار، وثالث خلف العربة... بأيدينا (قمشة) دون شفقة نَذب بها المارة بالطريق، أو نركلهم بأقدامنا الحافية المشققة، ولا مانع من دعِّهم دعًا على جانبى الطريق بسواعدنا العارية، التى لوحتها الشمس الحارقة إلى سمرة داكنة.
لدى مرورنا اليومى المعتاد، نرى سمات الفزع فى شرود نظرات الناس، وحيرتهم فى اضطراب حركتهم، فمنهم يلتصق بالحائط، وآخرون يمرقون فى الحوارى الجانبية، ومن لم تسعفهم أقدامهم بالهرولة يهيئون أدبارهم لِضربات (القمشة) وهم صاغرون... قسوة ملامحنا تُميت الاستعطاف الذى يتذبذب فوق الشفاه... تُيأس من يرتجى منّا رأفة.
تختلط قهقهة الأمير بأصوات استغاثة العجزة المتساقطين حوله... كان لنبره غلظة وتفرد؛ كأن ثمرة دوم حشرت فى حلقه، فيظل يقرقر حتى نقول: ليته سكت... نسمعه مرتين؛ هذه إحداهما، والثانية عند انفلات شتائمه الهادرة لو انقطع صياحنا أو تمهل الحصان فى سيره، فيلسعنا الحوذى بـ (قمشته) على ظهورنا؛ كما نَذب نُذب.
وَسّعْ طريق لسيد الناس وَسّعْ.

٢

فى المساء تجتمع أمشجية القصر لالتماس الراحة، حينها تطوف بخلدنا لمحات من النهار، فى بدء الأمر احتوانا اندهاش مشوب بالرفض لغلظتنا التى ننكرها على طبيعتنا، بمرور الزمن أمست خلواتنا سمتها التندر بسقوط الرجال وكشف عورات النساء.
لم يكتف بغينا على السابلة، بل طال بعضنا من بعض، لا سيما الأمشجية الجدد.

٣

تهادى (المُقرب) ناحيتنا وهو يفرقع (قمشته) الجديدة فى الهواء ــ ما زال الزيت يقطر من أطراف أهدابها، تبدو هذه المرة لجلد ثعبان... جربنا جميع (القمش) سواها؛ قمشة الثعبان ــ طفق يمارس عادته الصباحية بتلذذ وهو يلقى علينا الأوامر حازمًا؛
الأقدام حافية حتى فى القر والحر.
الساقان مكشوفتان حتى نصفهما.
الذراعان عاريان حتى الكتفين.
عدم ركوب العربة حتى لو كانت خالية من الأمير.
نمشى مسافات طويلة فتتهرأ أقدامنا... نستعطفه كى ندثرها بقطعة قماش... نلهث فنرجوه ركوب العربة برهة نلتقط فيها أنفاسنا، يرد (المقرب) دون الالتفات إلينا بذات اللسان؛ كأنه الأمير
ــ يوك .. يوك.
سألناه يومًا
ــ لمَ؟
أردف
ــ الأمشجى لا يركب العربة.
ــ لمَ؟
ــ سترق قلوبكم للضعفاء؛ القسوة ابنة للقسوة.
(قمشة) الثعبان ملهبة؛ أفلتت ضراط أحدنا... العجوز المتكور تحت أقدامنا سمعها فضحك، وتحرر من قرفصته رغم إرادته، بدا فمه خاليا من الأسنان سوى وحيدات فى مقدمته... انتبهنا لسباب الأمير، فجعلنا نصيح قبل هبوطها مرة أخرى على ظهورنا.
ــ وَسّعْ طريق لسيد الناس وَسّعْ.

٤

يومًا رحت أتساءل
ــ سيد الناس؟! لمَ لا أهتف بالسلطان بدلا من سيد الناس؟
وفى الصباح المعتاد جعلت أصيح، مجودًا صياحى
ــ وَسّعْ طريق السلطان وَسّعْ.
بعد تردد واختلاس النظرات، تلا الأمشجيان الآخران نفس صياحى... زمجر الحوذى المقرب غاضبًا، وانفلت سواد عينيه عن بياضهما... شاهدت ما لم أشاهده من قبل؛ رجفة شفتيه، صرير أسنانه، وجهه المنفوخ كرغيف الخبز تغير ألوانًا عدة.
ــ إياك النهيق بهذا الصياح مرة أخرى.
والتفت نحو الآخران
ــ إياكما.
ثم صوب بصره بحدة إلى وهز رأسه الضخم
ــ لا يتسع المكان لاثنين بجوار الأمير.
لأيام كثيرة غلبنى عدها، ظل (المقرب) واجمًا، يرمقنى فى ذهابى وإيابى، حتى الرقاد أُباغت بتمدده جانبى... لم أجرأ تكرار ذاك الصياح، غير أننى أرتعد من غلبة النوم وسطوته، فماذا لو صحت وأنا فى حضرته؟

٥

فى صباح يوم بارد طلع (المقرب) من مأواه بوجه ضحوك، غير وجه أيامه الأخيرة العابس.. كان ينظر إلى ويومئ إلى عربة الأمير الماثلة أمام البوابة الكبيرة للقصر... فهمت... التقطت قطعة قماش مبللة وخطوت نحوها لأزيل عنها الطين... سرت فى الممر الطويل... استدرت خلفى، كنت قطعت أكثر من نصفه... (المقرب) ما زال واقفًا باسمًا يهز رأسه الضخم طربًا... سرت قليلاً بظهرى ثم اعتدلت ناحية العربة... خارت قواى... سقطت قطعة القماش من يدى... بذهول راح لسانى يقلب كلمات غير مرتبة
- جدد... (أمشجية)... للعربة؟!

الأرضُ البَعِيدَة

عادل الغنام

بعد أن عمّ الخراب بلادنا، لم نملك سوى الرحيل إلى أرض جديدة. جمعتنا سفينة صغيرة وأمل بلا حدود. الكل يرنو ببصره نحو الأفق، حيث تسطع الشمس هناك رائقة فى الأرض البعيدة. يدور بين أقدامنا صبى، ينقر بأنامله فوق طبلة عتيقة، فيصدر لحنًا عشوائيًا. عشرات من البشر خرجوا من بين حطام البيوت. تجمعوا عند ضفتى النهر. يصرخون بكلمات مبهمة. يقذفوننا بوابل من الحجارة. يلوحون لنا بعنف كى نرجع إليهم. يوم كامل قضيناه فوق سطح الماء الساكن كأننا جزء من لوحة زيتية كئيبة. من وراء سحب الغبار المظلمة، ظهرت خيوط الشمس واهنة. انعطف بنا النهر. لحق بنا نهار شاحب تسارعت فيه حركة السفينة. قبل الغروب ظهرت أمواج بيضاء دفعتنا إلى مسار ضيق بين مجموعات من الصخور الضخمة. تأرجحت السفينة فى عنف. اصطدمنا ببعضنا فى عشوائية. حل ظلام بلا قمر أو نجوم. لم يعد يعرف أحد منا الآخر. سمعنا صوت قبطان السفينة يحثنا على القفز فى النهر. ارتجف جسدى عند ملامسة المياه الباردة. سحبنى التيار الأسود نحو بقعة منعزلة من اليابسة. وصلتُ منهك القوى. لا أعرف إن فقدت وعيى أم غلبنى النوم. قمت والشمس فى وسط السماء يقتلنى الظمأ والجوع. مدت يدى للنهر. شربت حتى ارتويت. لم أبصر فى الجوار غير شجيرات من نبات البوص. قطعت عودًا منها. امتصصت عصارته. كانت مرة المذاق، إنما أسكنت حاجتى للطعام.

تلفتُّ حولى. لا أثر للرفاق. هل ابتلعتهم المياه أم قذفت بهم إلى أرض أخرى؟ ركضت تاركًا ضفة النهر من خلفى. لم أشهد أية ملامح للحياة؛ لا أشجار ولا بيوت أو حيوانات ترعى فى الجوار. الأرض صخرية صلدة، أدمت قدماى العاريتين. أبصرت كوخًا يطل على بركة آسنة. يجلس أمامها شيخٌ طاعنٌ فى السن. يمسك فى يده شالًا باليًا. يضعه على وجهه بين الحين والآخر. يمسح به دموعه. تحدثت إليه بأنفاس لاهثة:

أيها الشيخ.. أرجوك ساعدنى.. أصدقائى يغرقون فى النهر.

لم يظهر على الرجل أنه شعر بوجودى. أعدت كلماتى. رفع الشال من فوق وجهه. قال لى:

ولدى هو الآخر غيبه النهر.. لم يمنحه طريقًا للوصول إلى الأرض البعيدة.. لم يبق لى منه غير هذا الشال الذى قذف به التيار.. أحيانًا أسمع صوته يحدثنى.. تظهر لى صورته بين الحين والآخر على صفحة الماء.

إذن عليك أن تأتى معى.. سأحملك للأرض البعيدة.. أعدك بذلك.. ربما نجا ولدك وعساه الآن فى انتظارك.. لم يزل هناك أمل.

عاد الشيخ إلى سكونه. انخرط فى صلاة طويلة. سيفنَى أصدقائى قبل أن يقوم هذا الرجل من مجلسه. تركته وتابعت المسير. صادفتُ أمامى واحة من نخيل غير مثمر. بالغ الطول. تتردد فى الأرجاء أصواتًا لطيور خفية. مشيت حذرًا فى محاولة للقاء إنسان أطلب منه العون. بين أشجار النخيل لمحت ظلًا بشريًا. اقتربت منه. رأيت شابًا يمسك بفرشاة

وأمامه صف من الألوان. يتأمل السحب والأشجار. ينقل صورتها إلى لوحة وضعها أمامه. حاولت أن أصدر بعض الضجيج بقدمى على العشب كى ينتبه لوجودى.
مرحبًا يا فنان...
على الرغم من صوتى الهادئ، ارتجف الرسام بعنف. سقطت الفرشاة من يده. صاح فى وجهى:
منْ أنت.. كيف تقتحم خلوتى بدون إذن؟
أى إذن تريد فى أرض العزلة؟ أنا غريب فى رحلة لم تكتمل.. وأصدقائى يصارعون الغرق فى النهر.
لم يلتفت لما أقول. دقق النظر فى وجهى. أمسكنى من ذراعى وأوقفنى أمام اللوحة. قال لى:
وجهك مثالى للرسم.. قسماته واضحة بشكل مثير.. لن استغرق الكثير من الوقت.. ربما ساعة أو اثنتين.
ترسمنى؟! وماذا عن أصدقائى؟
لا عليك.. سأرسمهم لاحقًا!
لا وقت للجدال. سحبت ذراعى من يده. عدوت بين النخيل حتى قاربت على الخروج من الواحة. وقفت ألتقط أنفاسى. سمعت همهمات غريبة أتت من خلفى. شاهدت قطيعًا من الذئاب يتقدمهم أميرهم. ذئب ضخم. نظر فى عينى بصرامة. شعرت أنى هالك لا محالة. خبأت وجهى بيدى كى لا أشهد لحظة نهش لحمى بأنياب الذئاب. رثيتُ نفسى. ناديتُ على أصدقائى. بكيتُ لعجزى عن الوصول إليهم. مرت دقائق من استسلامى التام من غير أن تقربنى الحيوانات الضارية. فتحتُ عينى فى توجس فلم أرهم! اختفوا من الواحة مخلفين ورائهم سحابة من الغبار. عاد صدرى للتنفس باعتدال. سلكتُ مسارًا آخر. قررتُ العودة لضفة النهر. نزلت الشمس فى فلك المغيب. لفت انتباهى منزل ريفى على أطراف الواحة. حدثتنى نفسى بطرق بابه. تراجعت حتى لا أفقد المزيد من الوقت. سمعت صوتًا ينادينى. التفتُ فإذا بشخص أمام البيت. تظهر على وجهه الطيبة. أشار إلى لأقترب. رضخت لإلحاحه. أجلسنى جواره. نادى على زوجته لتجهز الطعام. حكيتُ له قصتى. رويتُ له ما دار بينى وبين الرسام والذئب. أخبرته عن ضرورة الرحيل. أنصتَ إلى باهتمام. قام ونادى على زوجته مرة أخرى لتأتى بالطعام. أقسم ألا أبرح مجلسى حتى نفرغ من الأكل. اضطررت لدفعه كى أواصل طريقى. تمسك بقدمى. ركلته فى وجهه. سقط فوق صينية الطعام محدثًا جلبة شديدة. ركضتُ تجاه النهر. لم ألتفت للصراخ الصادر من زوجة الرجل الريفى. نظرتُ إلى الأفق. صارت الشمس فى طرف السماء، توشك على الأفول.

***

أحقيقى ما أراه؟ أم أنها خيالات الجوع والتعب؟ عند ضفة النهر رأيتُ قبطان السفينة، الأصدقاء، والصبى صاحب الطبل وهو يدق عليه فى مرح. منْ فعلها؟ انتبهت على صدى همهمات من خلفى. رأيتُ أمير الذئاب مرتكزًا على قدميه الخلفيتين فى هيبة. انحنيتُ له فى إجلال. سألت القبطان عن وجهتنا: أنعود لأرض الخراب، أم نبقى فى أرض العزلة؟
قال لى:
طريقنا نحو الأرض البعيدة.
والنهر؟ والصخور؟
لا تقلق.. سنتبع القائد!
مع طلوع الفجر، صعدنا إلى سفينتنا. قفز أمير الذئاب فى المياه ومن بعده القطيع. سبحوا أمامنا بمهارة فى مسارات آمنة بين الصخور. قبل أن تميل الشمس عن وسط السماء، سمعنا أصوات طيور الكروان، تنثر فى الأفق غناءها الشجى، قبل أن تبين أمام أعيننا مع الهداهد والكنارى، يحلقون جميعهم فى سماء صافية، ويعلنون فى صخب عن بعث حياة جديدة.

الشباك المفتوح

محمد صالح رجب

كانت الساعة تشير إلى الرابعة عصرا حين عاد عبود من عمله باتجاه سكنه، فتح الباب الحديدى الكئيب والذى يشبه باب زنزانة أحكم إغلاقه على رواد العمارة ذات الطوابق الثلاث، دائما ما يفتح معه بسهولة، استجمع قواه ودفع الباب بقدمه فأحدث دويا مزعجا، فى الصباح كان قد أغلقه بذات الطريقة فترامى إلى مسامعه لعنات الجيران بحقه، أحزنه ذلك كثيرا.. تذكر حين سكن تلك العمارة لأول مرة، كان ذلك منذ سنوات بعيدة، كانت العمارة مبهجة، لم يكن للباب صوت مزعج أو أنه لم يكن يطرقه بذات الحدة، لم تكن حوائطها قد تعرفت بعد على الرطوبة التى باتت قرينة لها، هو الآخر كان نشيطا، يصعد الدرج مهرولا إلى الدور الثالث حيث شقته، لم يكن يشعر بثقل جسده ولا بذلك الإرهاق الذى يعانيه الآن، يدخل على زوجته باش الوجه، طليق اللسان، يقبلها بشوق، يغازلها كمراهق ثم يدور بها برشاقة وربما حملها للحظات قبل أن ينزلها برفق، يتجه سريعا صوب المطبخ وقد سحبها من يدها وهو يتساءل عما أعدته من طعام، كل شىء كان مبهجا كغرفة الأطفال ذات اللون الوردى والتى تزينت حوائطها بتابلوهات وصور شخصيات كرتونية شهيرة، لقد اجتهدوا فى تأثيث تلك الغرفة بشكل جيد رغم ضائقتهما المالية.. سريران متقابلان بلون الحوائط بينهما كومودينو صغير استقر عليه دبدوب ابيض كبير، وعلى ارتفاع منه ثُبت رفان متوازيان من الخشب طليا باللون الابيض ووضع عليهما عدد من لعب الأطفال، فى حين استقر مكتب للمذاكرة فى الجهة المقابلة إلى جوار دولاب يزاحمه أصرت زوجته أن تضعه رغم ضيق المكان.

كانت زوجته تحرص يوميا على إعادة ترتيب الغرفة ومحو ما قد يعلق بها من غبار، كثيرا ما تبادلت الأشياء فى تلك الغرفة أماكنها. بمرور الوقت بدأت تفتر همة زوجته، وأصبحت تفعل ذلك كل أسبوع، ثم كل شهر، ثم كل سنة، ثم.. لم تعد تفعل بعد أن فقدت أى أمل فى الإنجاب. حين أخبرها الطبيب بذلك طالبته والدموع تملأ عينيها بالزواج بأخرى، يومها أقسم لها ألا يحدث، أخبرها أن الحياة ليست أولادا وحسب، راح يردد على مسامعها أنها تكفيه من الحياة.

حين وصل إلى الدور الثالث شعر بكرشة نفس، تحملت يده اليسرى عبء حمل بطيخة صغيرة وكيس بلاستيك به بضع أرغفة، فى حين راحت يده اليمنى تعبث فى جيوبه بحثا عن المفتاح الذى اعتاد أن يراوغه وكأنه يعانده، كمشه فجأة من بين عدة مفاتيح تعج بها سلسلة مفاتيحه، أحنى ظهره وقد أمسك بالمفتاح بحثا عن فتحة الباب، وبعد محاولات تمكنت يده المرتعشة من إسكان المفتاح حيث أراد، أداره يسارا لمرتين ثم دخل. كان البيت كعادته هادئا، اتجه مباشرة صوب المطبخ، وضع البطيخة ثم دلف إلى غرفة النوم، كانت نائمة أو أنها تتصنع النوم كما أصبحت تفعل منذ زمن، أغلق غرفتها ببطء، اتجه صوب غرفة الأطفال، كانت مكتومة، خانقة، فتح الستارة ثم الشباك فغمر الضوء المكان، ألقى بظهره على أحد الأسِرة يتابع الهواء وهو يدغدغ الستارة على استحياء، انتقل إلى المكتب الصغير قبل أن يعاود إلى السرير الآخر، ثم وجد نفسه وقد تمدد ووضع رأسه ونصفه الأعلى على سرير، وقدميه على الآخر بينما مؤخرته تتدلى تدريجيا بين السريرين، حاول أن يعتدل بجسده ويستعيد قدميه غير أنه سقط أرضا محشورا بين السريرين، وعبثا حاول أن ينهض، كل محاولاته باءت بالفشل، استسلم وعينيه الزائغتين تجوب المكان قبل أن تستقر باتجاه الشباك المفتوح.

فقاعة كوب الشاى

حاتم ممدوح

فقاعة داخل كوب من الشاى، أطلت على سطحه، وتماسكت مع نوبات تدوير الملعقة بداخله. أثارت انتباهى، ودفعتنى لأترصد حركاتها المرتبكة داخل الدوائر المحيطة بها. لا أعرف كيف طفت على السطح فجأة؟ لا ريب أن هناك قواعد تحكمها كما تحكمنا. تأملتها. كانت ترتدى فستانًا أحمر لم أحبه. وضعت «ميك أب» مبالغًا فيه، فأخفى شيئًا من جمالها المحدود. ولكننى بالرغم من ذلك، أحسست بأن شيئًا ما يدفعنى ناحيتها بلا إرادة. ربما أعجبتنى تلك الحسنة الصغيرة أسفل فمها، والتى جاهدت - فيما بعد - كى تبرزها بالتلوين. ربما، ولكنها لم تكن السبب الأساسى للإعجاب بها. بُحت لها بما فى داخلى. قالت بارتباك:

- سأفكر.

ولكنها الأيام استرسلت ساعاتها. فاقتربنا رسميًا. وتلاشت توجسات البدايات. فحكت لى بإفاضة عن والدها المنفصل عنهم، وكيف استطاعت أن تمحه بسهولة من حياتها. كان عدم اهتمامه بها فى وقت احتياجها إليه دافعها إلى ذلك. تعاطفتُ معها، لشعورى بصدق ما قالته عنه، ولما فى جسد ثلاثينى من الحب الذى جرعته لها، وسقته لي. ورغبتى القاتلة فى تتبع سير الحسنات على صفحة جسدها الشهي. فأباح لى «التربون» الذى ارتدته بدلا من حجابها المعتاد،عن بروز حسنه الرقبة، ناعمة الملمس. فعشقتها، وتناسيت كامل الكوب. حينها صفعتها صديقتها المقربة على وجهها، فأخبرتنى بإنهاء علاقتها بها، وقفت بحماس وراء ردة فعلها.وبنفس الحماس أصابنى شىء من الخوف، حين أتمت بسخرية:

- تعلقت بي، فاعتقدت بأننى طفلتها ومالكة أمرى، وحين شعرت بأننى لم أكن لها وحدها، أصابتها الغيرة.

تملكنى الاستغراب لقدرتها على الانسحاب بسهولة من عمق العلاقات مع ضغط الزر. ودون افتراض حسن النية لصديقتها، التى دفعها جنون العشق لفعلتها. أحسستّ بما ساورنى بقلب أنثى عقر،وطالبتنى بدلال وهى تملس على كفِ، بعدم التأثر لعلاقتها بأحد، طالما تكتفى بى وحدى. قمعتّ التوجسات، ورضيتُ بمنطقها فقد كنت راغباً فى ذلك، واتخذتُ من حبنا درعًا واقيًا ضد تقلباتها القاسية. فتعلمتُ من حكاياتها ألا أهتم بها حد عدم الامتلاك، ولكننى لم أتعلم عاقبة الغرق فى عشقها الهوائى دون عقل. أبحرتُ بداخلها فى رحلة البحث عن الحسنات فى البقاع البعيدة. وارتويت من حنان صدرها «البيلوتشى» أكثر مما ينبغى. ونسجتُ من خيوط جسدى كاملاً ملبساً مناسباً لتدفئتها. واحتوتنا الأيام بين نهديها. فمسحتّ خالاتها، وبناتهم، وصديقاتها من اهتماماتها، حتى شقيقتها، كلما حاولت الاقتراب من مجلسنا، تنهرها. تخلت عن الكل فيما عداى، فنعمتُ بها، وبتُ موافقاً على كل أقوالها وأفعالها، بالرغم من عدم اقتناعى ببعضها. امتلكتّ زمامى، ففُصت أكثر، وتركتّ لى نفسها فى لحظة ضعف كاملة، فبدتّ لى - أخيراً- رسمة أذنها الكبيرة، كشىء وحيد كانت دائما ما تصر على إخفائه عنى. بقدر ما أثار حجمها غرابتى، وبقدر ما أثار رفضها حيرتى، إلا أننى أظهرتُ الإعجاب بها، وقبلتها. ولكنها بالرغم من ذلك تبدلتّ، وتحركت فجأة من مركز السكون والاستمتاع. نزعتّ خيوط جسدى عنها، فأصبحت عارياً. لم يعد الحب حصناً ضد ضغط زرها، ولم أسلم أيضاً من غدرها.لم تعد تجيب اتصالاتى، بحثتُ عنها، فلم أصل إليها، ولكنى اصطدمت بوجه أمها الجديد، والذى لم أره خلال علاقتى بها إلا ملائكى، أدركت الآن باصطناعه. قالت لى بجفاء:

- حين قالت لك سأفكر، كانت تسألنى. وحين انسحبت فجأة ولم تجبك، كانت تلك إرادتى، وحين محت، وحين أنهت، وحين، وحين....

تحولتّ للاشئ فى وقت كانت لى كل شىء. لم أجد لها حسنة تكفر بها عن فعلتها. فتمنيت لو كنت عاشقا للون الأحمر. ولو أننى أحببت الـ «ميك أب» المبالغ فيه. ولو أننى لم أنظر إلى الفقاعات التى تولدها الصدفة أو القوانين الفيزيائية. ولو أننى لم أتأملها بإعجاب فأعط لها تماسكاً وهميا ما هو إلا نتاج قوة اهتمامى بها. ولو أننى لم أهتم بمعرفة ماهيتها الهوائية وكيفية ظهورها على السطح. ولو أننى لم أعبأ بها لتتلاشى من تلقاء نفسها إلى العدم. حينها كنت سأستمتع بكوب الشاى الذى لم تضف له مذاقاً. ولن أشعر بإحساس يدفعنى ناحيتها بلا إرادة.

خمس رقصات بصحبة الوحدة

نصوص
أسامة عاطف



كأننى أطفو على بحرٍ من الحزن،
فلا أنا أغرق لتبتلعنى الظلمة،
ولا من أرضٍ أمامى أهتدى بها.
كأننى جريحٌ دون دمٍ يسيل
من موضع السكّين المنغرس فى
روحه، فلا هو يبصرُ موضع
الجرح ليطمئن، ولا ينفك
الزمان ينكأ جروحه.



كنتُ قد وهبتُ نفسى للاشىء،
أقول لنفسى اللا شيء، وأروحُ
أضحك. كل حياتنا موهوبة للا
شىء بالفعل. كان لا يسعنى
البقاء حبيس ذلك المكان، وكانت
روحى كل لحظة تشتاق لصنوف
الحرية التى أذقتها لها من قبل.
لكننى غدوتُ مع الوقتِ سجينًا
يأتمر بأمر من لا أمر له على
النفس والهوى. فقدتنى وسط
كل ذلك الصخب وتلك الوحدة،
ورحتُ ألملم نفسى كباقة ورد
ملقاةٍ على جانبِ طريقٍ وحيد،
محاولًا ألا يضيع منّى أكثر مما
قد ضاع.

3

تحدق فى الموت، يحدق فيك
الموت. يتيه فى عينيك، فى
حزن عينيك. فى الأوقات التى
أضعتها تفكّر فى الموت، يتيه
الموت. تعد شقوق السقف على
أصابعك، أصابعك فى الوحدة
بنادق تطلق النار على رأسك،
رأسك فى الوحدة، نوافذ
تنتصب لك خلفها مشانق
تلتفّ حول رقبتك. رقبتك فى
الوحدة دفاتر لأولئك الذين
رحلوا عنك، دون وداع.
تقبض على شفتيك مُرتعدًا.
تنقبض نبضات قلبك، وتخفت.
تكبر الأشياء فى عينيك
وتستفحل، لتصير وحوشًا،
تلتهم ما تبقّى منك.
يزاحمك الصمت، يزاحمك
غرفتك، رأسك، وأحلامك.
الوحدة، أداةٌ مناسبة للموت،
دون أن تُخلّف أى أثر وراءها.

4

سكاكينٌ فى قلبى
سكاكينٌ فى عقلى
كل الأشياء تريد قتلى
وأنا،
لم يبقَ لى سوى الهرب كمقاومةٍ
أخيرة
وبعد ركضى الطويل
أُلقى بنفسى فى مذبحة الوحدة
وأشاهد السكاكين تطوّقني
فى خفة فتاة
ترقص سامبا بصحبة الموت.



يا رب
لأننى مُتعَبٌ ووحيد
خذ بيدى الذابلتين
كوردة يتيمة فى بستانٍ واسع
يدى اللاتى بهن احتَضَنتُ جميع
التعساء
ولم يَحتضنّى منهم أحد أبدًا
خذ بهن يارب إلى طُرُقٍ لا تَعرِفُ
العتمة
أو دع البُستانى الأحمق
يقتلعنى من الغابة.

1

عندما ينتهى اليوم،
عندما ينتهى العمل،
عندما ينتهى سن الحمل،
عندما توشك الأنوثة على الانتهاء..
تجلس المرأة الشجاعة
تجلس المرأة المرتجفة من وحدتها
تجلس المرأة الطيبة
تجلس المرأة الشريرة والمنتقمة
تجلس كل امرأة..
فى غرفة باردة من البيت الكبير والضيق
تتمنى لو أن اليوم كان أطول قليلا
لتفعل أشياء أكثر
لتواجه رفيقتها المتزوجة والمطلقة والأرملة
لتواجه رئيسها فى العمل
لتواجه الرجال بخيانتهم وقلة عقولهم
ونقص قلوبهم
وادعاء الذكورة المفتعلة بالأقراص المنشطة
لتواجه وجهها الذى أصابه الشك فى المرآة
لتواجه عمرها الذى احتفظت به فى صندوق
عند العشرين
لتواجه الحفر التى أحدثها الرجال الطيبون
فى قلبها
بالدموع
لتواجه دموعها بأكمامها التى أكلها الملح،
تتمنى لو أنها لم تعمل هكذا
لو أنها عملت شيئا آخر
لو أنها رئيسة رئيسها
لو أنها تركت العمل نهائيا واحتفظت بكرامة أنوثتها،
تتمنى لو أن أنوثتها لم تتداع هكذا
لو أن ملامحها الخائنة لم تنشب مخالبها
فى جسدها
لو أنها أنفقت كل رغباتها على الرجال الأشرار
لو أنها لم تملك بيتا
لكن امتلكت غرفة ضيقة فى ملهى
يتناوب عليها فيه
الرجال الضعفاء،
تتمنى لو أنها كانت امرأة قاتلة
قتيلها الوحيد فى هذا الليل البارد والطويل
قلبها،
قلبها الذى لم تنقطع رغبته بعد فى أن يحب
فى أن يأتى رجل غريب الآن
يطرق باب البيت
ويأخذها ولو لمرة واحدة وأخيرة
فى حضنه
ثم يموتان!

2

انتهى يوم الحب،
فلنعد بسرعة كما كنا قبلما نعتاد الأمر
من يسب زوجته
من لا يسأل عن أمّه إلا إذا مرضت
من يتجاهل بناته ويتركهن لكلاب الفيسبوك
ينهشون قلوبهم الساذجة
فليعد الجميع كما كانوا
ولتتركوا الدباديب
فى غرف النساء
ك خيبة كبيرة تُسيل دموعهن طوال العام
تروى الصبار الذى تزرعونه
على وسائدهن
تطبطب على قلوبهم اليتيمة
التى يمسح على دقاتها أيدى غيركم دائما،
رجاء قبلما تتغير عادات العالم
ليعد كل منكم لغرف دردشتة السرية
قبلما يسكنها غيرُكم
وليترك نساءه
لغرفهن السرية كذلك!

نصوص

أمينة عبدالله

1

فى تَحَوُّلاتى الأولى
كنتُ أوَّلَ بِطريقٍ مصرى بِفِعْلِ الكورتيزون
وشجرةً ضخمةً مؤتنسةً بأسماءِ المحبين، وأَسْهُمَ مغروزةً بين قلبين باِسْمَيْنا.
وقطةً تتمسحُ بامتنانٍ بالغٍ إليكَ
وفراشةً لَمْ تحلق أبدا
أتمنى لو تحولتُ لترابٍ يُنثرُ فى نهرٍ فيملؤه محبة
أو أتجمدُ، حين يجوع صغارٌ يأكلون قلبى برضا
لا أريد هذا التحوُّلُ الذى يجعلنى وجبةً شهيةً للدود
لا أتقبل هذا التحوُّلُ.



هذا المنشور تفاعلى
كلما رأيت هذه العبارة كاستهلال
أعرف أن كاتبها يستغيث،
وأن المُرْسَلَ إليه يتغاضى تماما
كلاهما يعرف ذلك
ويتبعانِ المنشور بأغنية تجعلك كقناصٍ مترقب
كَمُقامرٍ يراهنُ على الطرَفِ الأبسَطِ لِسعةِ قلبه
ككاتبٍ ينتظر لحظةَ مُفارقةٍ لصناعة نصٍّ يُعجبُ المتلقى
لا تنتبهون جميعا
إنَّ صاحبَ المنشور التفاعلى مُعلقٌ فى حبالِ انتظاراتكم بابتسامةٍ محايدة.

3

هذا المنشور مُوَجَّهٌ
عندما أتابع هذا المنشورِ أعرفُ تلقائيًا لمن مُوَجَّه
وهذا يُعَدُّ تخطيطَ انسحابٍ مُدَبَّر
أنْ ينصاعَ إلى الحكمة الشعبية "وُدْنٌ من طين"
وقلبٌ من عجين ينضجُ بالألم.



أعيدُ ترتيبَ الصور؛ لتأتى صورتى على يسارِ صورتك؛
لتؤنسَ قلبكَ الوحيدَ كطفلٍ مُدللٍ فَقَدَ أمَّه قريبًا.
أعيدُ ترتيبَ قائمة الاتصالِ وأحذفُ الدخلاء فى المنتصف؛
ليتعاقبَ اسمينا وأكونُ دافعةً لك للأمام دائما، أو مؤتنسةً بوقوفك بظهرى.
أراقبُ الواتساب؛ لأكسرَ فَرْقَ التوقيتِ وأتقيكَ فى لحظةٍ نادرةٍ نتوافقُ فيها معا؛ لأدعو لك
أقوم بثلاثةِ أفعالٍ تُرَتِّبَ اليوم
تُتَمِمُ الساعاتِ على نحو أقل من الألم؛
لأستفزَّ عندك كَصَبى، وإصرارَكَ كمراهق، وسقوطكَ كرجل لم تُنضجه التجربة،
سيكونُ غيابى مُوحشًا لروحك.

3

بماذا يفكّر هذا الطفل
عندما يشبكُ يديه ببعضهما
وهو مستندٌ إلى حبيبته؟
هل يقاومُ العناق،
يهربُ من التَشبُّثِ بيدها كطفل كبير؟
كيف انتقلَ من حالٍ إلى حالٍ على سُلَّمهِ الموسيقي
ولوحاتهِ التشكيلية، وجوائزه وشهاداتِ التقديرِ المثبتة أعلى الحائط؟
كيف يهربُ من الحبِّ من يبتغى الوصلَ بالله؟!

6

سأتعلَّمُ السحرَ..
عقابًا لى بعشق
نُصفِ إله
نُصفِ رجل
نُصفِ سماء
نُصفِ نهر
كلّ قَهْرٍ فى اجتماعهم.
سأتعلمُ السحر..
لاستعادة حبيبٍ غائب
لزراعةِ قلبٍ غيرِ ملىء بدعاماتٍ عَطِبة
لاستقامة عمودٍ فقرى لعلاقةٍ مائعة
لتدريبِ روحٍ على فكِّ الوثاق وفتحِ اليد عن آخرِها
هذا قد يضعُ حدًا لهذه الروح المُنهكة.
سأتعلمُ السحرَ..
مكافأةً لى عن خيبةِ ظنٍّ
بُغية تغييرٍ لا أستطيعه
تحريرًا لذلك الطفل المغدورِ به فى عبور جسر
يسير فى اتجاهين
تحييدا للوقت وسرعة مرورٍ بفتحِ الباب
لامرأة تفتنُ الأولياء.

حينما يباغتك الصباح

سفيان صلاح هلال

كم انتظرتُ
أيها النورُ
أراكَ
ها هذا
ترميهم فيسقطونَ
كالبعوض
تحت مرآتكَ
ها هذا
أمام عين آخر الظلامِ
أنهكوا روحى
وهم يصورون
فى الأناشيدِ
تماثيل الميادينِ
حوائطِ البيوتِ

يكتبونَ فى الدواوينِ
/نماذج المصالحِ
/التعاليم
على ظهرِ الكتاب المدرسىِّ
/اللافتاتِ
فوق واجهات كل المنشآتِ

ينحتون أنهم
خلاصة الروحِ
وأننا
حلال
دمنا زيت نجومهم
حلال
دمنا يزحلق الزحف الطموحَ
لاستعادة العروشْ
كنت أواسينى بلقْطاتٍ
من التاريخ
فى ذاكرتى
لم تنطوِ
بعدما طَووا النهارَ

عشت فى يقينى
مرة
أرقص رقصة الحزينِ
مرة أرقص رقصة اليقينِ
أستعيد للنقوش زهوها على
أعمدة المعبدِ
أو أرمم الحروفَ
بالطبع
أبدو أشعثَ الأحوالِ
آلامى رؤى
أبحث عن منطقةٍ طاهرةٍ
لا يعرض «الهكسوسُ» فيها
لوحةً من الدماءِ
أو مكانٍ آمنٍ
لم يطلقوا فيه الوحوشْ
بالطبع كنت داخلى حيًا
وميِّتًا أسير فى الدروبِ
مرة يُغشى علىّ
مرة تبعثنى أغنيةٌ
توحى بأحلام دفينة
فأنثنى إلى ما ادخرته
ينفعنى وقت الحنينِ:

خطةٌ لصورة على جدارٍ
فِكَرٌ لأغنيات تنتشى بالحبِّ
رسْمٌ للتى أحببتها داخل قلبٍ
ذكريات حولها بعض الرتوشْ

كنتُ فراشةً بقلبى
جبلا فى الطرقاتِ
فى انتظار رميةِ النهار بالشعاعِ
فى وقت بشوشْ.

اعترافات بندقية

مدحت منير

مشيت
مع قاطع طريق
وسط الحوارى الضيقة
نصارع
فى البشر والطير
لحد ما نكتب على بابه
(فاعل خير)

سافرت
مع تاجر عبيد
لأرض الخوف
ضيعنى فى الغربة
وعاد..
محمّل بالحرير
ورجعت وحدى
أحايل فى الطرق
والناس

بالصدفة ..
عرفت أنه اشترى
بنت الأمير

سهرت
مع عابر سبيل
لحد الفجر
سألته مرة عن وطن
قال الرماد
دلوقتى...
بقى صاحب طريقة
بيتحكم ويحكّم
فى العباد

ولما....
حبيت الأمل
فى طلعة شمس
حكموا علينا بالبعاد
وبعدت انا..
لكن ..
صوابع حبيبى
عاشت للأبد
فى اللحظة اليتيمة
بين الألم
والزناد.

فراشة ووردتين وجناح

محمود مرعى

١

عادى أما روحك
تنسحب براك
جواك مراره بتطردك بره
صعب الوصل
للفرح من جواك
نط ف براحك
حتى لو سهوه
حمل خيالك
كتف الخيال وساع
ياما ساع حمول
منقوعه بالحسره.

٢

قدف فى بحر الطيبين عافر
وان حد نادى
قول أنا مسافر
وان زاد صراخه
همل المشهد
ارسم فراشة ووردتين وجناح
شد الصباح
من طرف جلبابه
وان شد روحه
شد فى بابه
واكسر ستاير خلوته الباهته.

٣

كل اللى خانوا
كانوا قرب القلب
وانا قلبى كان
ساحه بلا أبواب
عاشوا ف براحه
كلهم أحباب
شربوا فى راحه
وسكروا م الأنخاب
فجأه لقيت الوش داب وانهار
طلع النهار
الشمس رافضه تدور
نبتت بيبان
حرَمِت قلوبنا النور
بصيت لقيت الضلمه ضحكانه
لملمت روحى لقيتها عريانه
وقِعت فجأه ف جب ماله قرار
سكاكين كتير
مغروسه فى جمبي
دمى بيشلب
كانه م الأنهار.

٤

ضمد جروحى يا صفى القلب
اوقف نزيفى وضمنى لروحك
اخلط ما بين جراَحى وجروحك
دمى ودمك
ينبتوا أفراح
ليه راح ناديا ف غابة التأويل
ليه غاب حضور قلوبنا مؤتلفه
دابت حروفى ف هجمة المواويل
ضاق البراح وغرقت فى الزحمه
ارجع يا خلى
كيف هجرت الدار
كيف انتصرت لسطوة الغربه
كيف ارتشفت المر/ حضن النار
ونسيت قمرنا الضاوى فى السمره
أوَهب قليبى لمين أنا بَعدك
نشفت دروبه فى صدى بُعدك
كل اللى مشيوا
كانوا م المحاسيب
حطوا رحالهم
قٌرب دورانا
أكلوا طعامنا وشربوا فى جرارنا
شدوا رحالهم كملوا المشوار
وحدك سكنت ف جوهر التلابيب
وحدك رسمت النور على جدارنا
شبابيك كتير اتفتحت بلقاك
لكن رحيلك شد أسوارنا
عليت وغطت شمسنا الفضه
خيِم عويل الصمت ع الرياحين
دبلت ورودنا وخرست أقمارنا
حبكى كتير
وأعيد ليالينا
حقرا كلامنا واسمعه بالحرف
حصرخ أكيد
بس العويل ده جرف
إن خضنا فيه
متعود لناش قومه
رغم إن بعدك طعنه ملعونه
وصدى انسحابك
فاض على زروعنا
ورياح خداعك
مسموعه فى قلوعنا
لكن براح القلب حيساعنا
والفلك غادرت شط أوجاعنا.



د.محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

عن البلاغة التعليمية

وصف البلاغة بأنها «تعليمية» (أو مدرسية) يختلف عن كثير من الأوصاف الأخرى التى اقترنت بها؛ من قبيل وصفها بالبلاغة «القديمة» أو «الجديدة» أو «الحديثة»، ووصفها أحيانًا ب«بلاغة الأدب» و«بلاغة الحجاج». تُحدِّدُ جميعُ هذه الأوصاف توجهات مختلفة للبلاغة فى تاريخ تحولاتها النظرية؛ فالبلاغة القديمة هى البلاغة الأرسطية والرومانية التى قامت على مفهوم الإقناع فى الخطابة، والبلاغة الحديثة هى البلاغة التى تبلورت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وقد أطلق عليها جيرار جينيت وصف «البلاغة الضيقة»؛ لأنها انحسرت فى درس الوجوه الأسلوبية دون غيرها من مكونات الخطاب، والبلاغة الجديدة هى البلاغة التى شيّدها شايم برلمان وقامت على درس الحجاج العقلى فى كل أشكال الخطاب الشفهى والمكتوب.

أما البلاغة التعليمية، فهى ليست وصفا لتوجه بلاغى آخر يُضاف إلى هذه التوجهات المذكورة، ولكنها وصف لأى توجه بلاغى عندما يتحول إلى محتوى معرفى خال من الإشكالات النظرية المجردة ومن الأسئلة المتعلقة بالإنسان والمعرفة والخطاب؛ حيث تُوجَّهُ المعرفة البلاغية توجيها عمليا؛ وهنا يمكننا أن نميز بين شكلين من أشكال البلاغة بمفهومها التعليمى والعملى؛ أولهما، تكوين خطباء وبلغاء ومتحدثين يجيدون الحديث فى مختلف المقامات التواصلية. ثانيهما، تكوين المتعلمين فى المدارس والمعاهد علم البلاغة بأبوابه وألفاظه؛ أى تلقينهم فنون وتقنيات التعبير البلاغى بالتركيز على التعريفات والحدود ومعجم الألفاظ لا على النظر فى النصوص البليغة.

الغرض من البلاغة التعليمية واضح إذن؛ تكوين الإنسان الخطيب أو المتكلم البليغ من جهة أولى، وتكوين الإنسان البلاغى أو عالم البلاغة العارف بأفانينها المختلفة فى الخطاب من جهة أخرى. هذان الغرضان يتداخلان أحيانا كما قد نجد فى بلاغة أرسطو؛ فكتابه ينزع إلى تكوين الخطيب الذى يقنع سامعيه بدعوى من الدعاوى، مثلما ينزع إلى تكوين البلاغى المهتم بتحليل مختلف أنواع الخطاب الإقناعى. وإذا كان البعد التعليمى حاضرًا فى كل مؤلفات البلاغة أو ينبغى أن يكون حاضرًا فى أى كتاب بلاغى له قيمة علمية، فإنها ليست كلها ذات غرض تعليمى. فكتاب الجاحظ «البيان والتبيين» وكتابا عبد القاهر الجرجانى «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» وكتاب حازم القرطاجنى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» على سبيل المثال من المؤلفات البلاغية النظرية العربية التى أثارت إشكالات عميقة تتعلق بالخطاب والإنسان المتكلم سواء فى الفضاء العمومى أو فى حقل الأدب؛ مثل هذه الكتب لا يمكن وصفها بأنها تعليمية، مهما انطوت على بعد تعليمى سواءً فى بناء صفات الخطيب المقنع كما عند الجاحظ، أو فى بناء مقومات الخطاب البليغ كما هو الحال عند الجرجانى وحازم.

إذا كانت البلاغة التعليمية ضرورية - حيث يعدُّ إقصاؤها من المدارس والجامعات كما حصل فى الغرب ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩٥) خطأً لا يغتفر- إلا أنه -من جهة أخرى- ينبغى أن نعيد النظر فى الطرق التى تُقدَّم بها فى مدارسنا وجامعاتنا العربية؛ فهذه البلاغة تقدم للطالب باعتبارها وصفةً من التقنيات المستخدمة فى التعبير، مفصولة عن الأفكار والتصورات والمفاهيم التى تجعل منها معرفة تشارك غيرها من حقول المعرفة فى فهم الخطابات التداولية والتخييلية، بل ومفصولة عن الغرض الأصلى الذى اقترن بها منذ ولادتها وهو تكوين ملكة الخطابة والإقناع لدى المتكلمين فى مقامات تواصلية متعددة. هذا الوضع جعلها تعانى عقمًا مزدوجًا؛ فلا هى تملك أن تنجب نقادًا أو محللى الخطابات، ولا هى تملك أن تنجب خطباء وبلغاء. لقد أُفرغت البلاغة التعليمية من محتواها النظرى والعملى معًا، وصارت معرفة غير نافعة، بل وطاردة لطلاب العلم.

عندما نرجع إلى مؤلفات البلاغة التعليمية العربية فى بدايات القرن العشرين، فإننا لا نعدم أن نجد بينها مؤلفات مرتبطة بالغرض الخَطابى (أى تكوين ملكة الخطابة) من قبيل كتاب «علم الأدب» للويس شيخو ، وكتاب «الخطابة» لنقولا فياض اللذين اشتملا على نصوص أو مقاطع مطولة من نصوص بليغة قديمة وحديثة، كما لا نعدم مؤلفات تعليمية تنظيرية من قبيل كتاب «فن القول» لأمين الخولى الذى دعا فيه إلى ربط البلاغة بالكشف عن أسرار الجمال فى الأدب، بدل الاهتمام بالتعريفات والتصنيفات، وكتاب جبر ضومط «فلسفة البلاغة» الذى سبق لى تحليله فى مقام آخر.

بعد هذه المرحلة حدث انفصال بين كتب البلاغة التعليمية وبين الغرض الخطابى من جهة أولى، وبينها وبين مؤلفات الفكر البلاغى الذى نشط فى مصر بعد كتابات الشيخ أمين الخولى؛ مثل مؤلفات مصطفى ناصف ولطفى عبد البديع وجابر عصفور وغيرهم من البلاغيين الذين لا تُدرَّس مؤلفاتهم ضمن مقررات البلاغة فى الجامعات. وهذا يكشف لنا التصور الضيق الذى تُقدّم به البلاغة التعليمية فى المدارس والجامعات العربية.

«الثروة الإبداعية للأمم»

الترجمة الأخيرة لشاكر عبد الحميد

صدر مؤخرًا عن سلسلة «عالم المعرفة» آخر كتاب ترجمه الناقد والمفكر الراحل الدكتور شاكر عبد الحميد، بعنوان «الثروة الإبداعية للأمم.. هل تستطيع الفنون أن تدفع التنمية إلى الأمام؟»، لمؤلفه باتريك كاباندا؛ أحد مستشارى التنمية فى البنك الدولى، كما أنه عازف ومؤلف موسيقى أيضًا.

وعن الكتاب، قال شاكر عبد الحميد، إنه يحتوى على منظور كلى تنتظم فى داخله نظريات وأفكار كثيرة، حول التنمية على نحو فريد؛ حيث يمتد مؤلفه، برؤيته، إلى ما يتجاوز الوقوف عند الجوانب المادية من الاقتصاد، وإلى التركيز على أهمية الفنون والثقافة ودورهما فى إثراء حياة البشر، وأيضًا تلك الطرق العملية التى يمكن من خلالها توظيف الفنون وتطبيقها من أجل تعزيز عمليات التقدم الاقتصادى والاجتماعى ذات المعنى.

ويضيف فى مقدمته: «إنه كتاب يمكنك أن تقرأه سواء كنت مهتمًا بالفنون والأغانى الأوبرالية أو المسرح أو السينما والموسيقى، أو كنت مهتمًا بمعدلات النمو ومستويات الدخل القومى العامة».

والميزة الأساسية لكتاب باتريك كاباندا هذا، وكما أشار سير جيمس وولفنسون الرئيس السابق للبنك الدولى (١٩٩٥ - ٢٠٠٥) هو أنه يجمع بين جنباته، وعبر صفحاته، بين معرفته بالفنون، باعتباره ممارسًا للموسيقى، وبين خبراته وتدريبه فى الشؤون الدولية، وقد أضاف خلال هذا الكتاب فهمه بأفريقيا إلى ملاحظاته وخبراته حول معدلات النمو فى الدول النامية، ومن خلال خلفيته النادرة هذه، فإنه أشار إلى خصائص ومستويات النمو الخاصة بعدد كبير من الأفراد الموجودين فى أماكن مثل أفريقيا وغيرها، وكذلك كيف يمكنهم الالتحاق بتلك الأولويات والمبادرات الخاصة بالاقتصاد العالمى، وهو يقدم ما يمكن أن يسمى المنحى الأفريقى فى التنمية. لكن المنحى الموجود فى الكتاب لا يتعلق بأفريقيا فقط؛ بل إن هناك تجارب كثيرة استُعرضت فيه، من أمريكا الشمالية إلى أمريكا الجنوبية، ومن أفريقيا إلى أوروبا، وإلى غير ذلك من قارات العالم وبقاعه.

أما المقدمة الأساسية للكتاب، فكتبها الاقتصادى الهندى أمارتينا سِن، الذى قال إن كاباندا يعرض





> تحقيق التكامل بين ما هو اقتصادى، وما هو ثقافى، هو الموضوع الأساسى المتكرر فى الكتاب



أمامنا، ويوضح، كيف يمكن للفنون أن تعمل على إثراء اقتصادات العالم، حتى فى تلك المناطق المنكوبة أو المبتلاة بالفقر المادى، وذلك من خلال إيجاد أو إنتاج سلع قابلة للبيع والرواج؛ إذ يمكن أن يستفيد العالم منها، وبالنسبة إليها، ومن خلالها، قد تكون بقية الإنسانية جاهزة لتقديم مساهمة مادية معينة أيضًا، وذلك عن طريق إثراء الحياة الاقتصادية للناس فى الأمم الأكثر فقرًا.

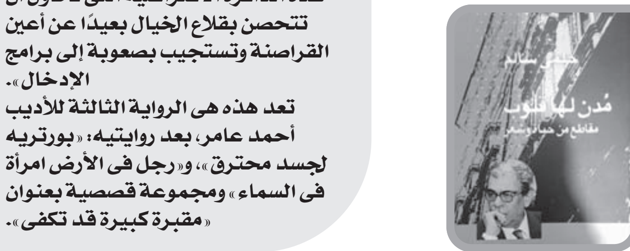
إن تحقيق التكامل بين ما هو اقتصادى، وما هو ثقافى، هو الموضوع الأساسى المتكرر فى الكتاب، فقد بين لنا وعرض -على نحو جميل- الطرائق التى يمكننا أن ننظر، من خلالها، إلى هذين الجانبين معًا، وذلك خلال فهمنا دور الفنون فى الثروة الإبداعية للأمم.

حاجز نفيسة عبد الفتاح

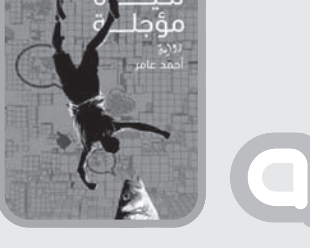


عن دار أم الدنيا، صدر للزميلة الصحفية الأدبية نفيسة عبد الفتاح، مجموعتها القصصية «حاجز رقيق»، يضم ١٩ قصة قصيرة، تتراوح ما بين قصص اجتماعية وإنسانية، كتبت بتركيز شديد، ففى قصة «الموعد» نقرأ هذا المقطع: «أحادثهم، ولا يجيبون، أعيد المحاولة مراراً، أصبر على قلبى بأنه حال مؤقت، وبأن قادم أيامى هو الأسعد، منذ متى استحوذ على الروح مقام الكلام، فشلت فى الماضى فى تذكر البداية رغم كل محاولاتى لاعتصار ذاكرتى، أكاد أتذكر الآن ضمن الكثير من الأشياء التى صارت مؤخرًا تتجلى امام عينى، ربما كانت فى ذلك اليوم البعيد، يوم جلست خائراً بجوار مقام سيدى سعيد، كنت لا أتمنى الخروج منه، فقد كان درب حياتى خارجه نفقًا طويلًا من الهواء ومنافذ الضوء».

مدن حلمى سالم



عن هيئة الكتاب صدر «مدن لها قلوب.. مقاطع من حياة وشعر» للشاعر الكبير الراحل حلمى سالم، الذى يستعرض فيها مقاطع من حياته وتاريخ عائلته، ورحلته الشعرية، وفى الغلاف الخلفى، يكتب عبده وازن: «حلمى سالم شاعر المغامرة فى الشعر، كما فى الحياة.. كان يعيش الشعر مثلما يكتبه»، فى حين كتب عباس بيضون: «كان حلمى يجد الشعر فى أى مكان. يمكننا القول إن الرجل كان يتكلم شعرًا ويتنفس شعرًا ويناضل شعرًا ويجادل شعرًا»، أما جمال جبران فأشار إلى «الأماكن التى يشعر أنها تحبه، ويشعر أنها ملتصقة به، هى ذاتها الأماكن التى يصنعها، ولا تصنعه».



بروفة لحياة مؤجلة

صدر عن دار الناشر رواية «بروفة لحياة مؤجلة» للأديب أحمد عامر، وهى رحلة لرصد مسارات الحياة المتنوعة، خالطًا فيها الواقعى بالخيالى، متخذًا «المقهى» مكانا لسرد بعض الأحداث: «عليه أن يصطاد سمكة كبيرة ساحرة، وهو الذى لم يتقن فن الصيد أبدًا، عليه أن يفعل هذا؛ ليجلس على المقهى واضعًا ساقًا فوق الأخرى ليتباهى بصيده».

وقد صدر الرواية بهذا الإهداء: «إلى هذه الذاكرة الافتراضية التى تحاول أن تتحصن بقلاع الخيال بعيدًا عن أعين القراصنة وتستجيب بصعوبة إلى برامج الإدخال».

تعد هذه هى الرواية الثالثة للأديب أحمد عامر، بعد روايتيه: «بورتريه لجسد محترق»، و«رجل فى الأرض امرأة فى السماء» ومجموعة قصصية بعنوان «مقبرة كبيرة قد تكفى».



شهود على نهاية عصر



صدرت مؤخرًا عن المركز القومى للترجمة الطبعة العربية من كتاب «شهود على نهاية عصر: تحول المجتمع المصرى بعد عام ١٩٧٠» للمؤلف: شتيفان جوت، ترجمة: أيمن أشرف. يتناول الكتاب ظاهرة «التحول - التغير - الانكسار» إبان نهاية الحقبة الناصرية، تلك الظاهرة التى تشكلت بدايتها فى بداية سبعينيات القرن الماضى وتبلورت فى ثمانينياته؛ وهى ظاهرة تغلغلت فى أنماط سلوك شريحة كبيرة من المصريين واستلهمها أدباء كبار كتبوا ما سماه المؤلف «أدب الانفتاح»، وكان منهم، حسب رؤية المؤلف: نجيب محفوظ فى «أهل القمة» و«الحب فوق هضبة الهرم»، وفتحى غانم فى «قليل من الحب.. كثير من العنف»، وعبده جبير فى «تحريك القلب»، وصنع الله إبراهيم فى «اللجنة»، وجمال الغيطانى فى «رسائل البصائر فى المصائر»، بوصفهم شهودًا على نهاية عصر وبداية عصر آخر تمثلت سماته فى الأعمال الابداعية التى درسها شتيفان جوت.



علاء خالد: العدم أيضًا مكان حنين

«العدم أيضًا مكان حنين».. هى المجموعة الشعرية الثامنة لعلاء خالد، والتى تصدر قريبًا عن سلسلة الإبداع الشعرى، التابعة للهيئة العامة للكتاب، والمجموعة تأتى لتؤكد تجربته كواحدة من أهم تجارب النص الشعرى الجديد، ومن أكثرها جدارة بالقراءة الجادة.
ومن نصوص المجموعة: الحياة التى أحملها معى، الحياة التى اتخذت هيئة جسمى، الحياة التى أصعد بها على الرصيف خوفًا من العربات المسرعة، الحياة التى أغطيها بواقٍ شفاف، الحياة التى يدق المطر على سقفها بقوة، الحياة التى أصبح بينى وبينها حائط زجاجى، أنظر إليها اليوم كوديعة.



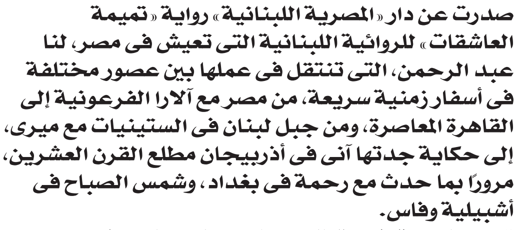
رماد العابرين.. رواية جديدة لياسر عبد الحافظ



تصدر قريبًا عن دار «الشروق» رواية «رماد العابرين» لياسر عبد الحافظ، والتى تعد بمثابة مُغامرة جديدة فى مشروعه الروائى؛ إذ يسعى فى الرواية لوضع أسس روائية لأرض ما بعد الحياة، ولاكتشاف طبيعة الوجود فى العالم الآخَر من أجل تفكيك الواقع لفهمه على نحو أعمق وإدراك جوهره. والسؤال الأساسى فى هذه المغامرة الفنية هو: متى نفارق الحياة حقًّا؟ فعبر سبع ساعات، يسعى أبطالُ الرواية لاحتواء غضب تسبب فى الإخلال بالتوازن الهش بين عالمَيْن. توازن يهدد زواله بسيطرة ظلال هاربة من مصائرها، متوهمة أن بقدرتها الصمود إن تمسكتْ بذكرياتها.

تميمة لنا عبد الرحمن للعاشقات





صدرت عن دار «المصرية اللبنانية» رواية «تميمة العاشقات» للروائية اللبنانية التى تعيش فى مصر، لنا عبد الرحمن، التى تنتقل فى عملها بين عصور مختلفة فى أسفار زمنية سريعة، من مصر مع آلارا الفرعونية إلى القاهرة المعاصرة، ومن جبل لبنان فى الستينيات مع ميرى، إلى حكاية جدتها آنى فى أذربيجان مطلع القرن العشرين، مرورًا بما حدث مع رحمة فى بغداد، وشمس الصباح فى أشبيلية وفاس.
تقدم الرواية إشارات للزمن المستقبلى بكل ما فيه من مخاوف فى علاقة الإنسان بالتكنولوجيا، وما تحمله من مخاطر تقلص من حضور المشاعر الإنسانية لصالح الآلة.

الحبر الأزرق يعيد كتابة التاريخ

صدرت رواية «بالحبر الأزرق» للكاتب هشام الخشن، عن الدار المصرية اللبنانية، والرواية تستخدم تقنية الاسترجاع السردية؛ حيث تبدأ أحداثها عام ١٩١٤ حين يكلف ضابط البحرية البريطانى السابق سيدنى بويد بكتابة تقرير سرى عن أحوال مصر وحكامها بهدف فصلها نهائيًا عن الإمبراطورية العثمانية؛ لضمان السيطرة عليها إبان بوادر الحرب العالمية الأولى، وتدور معظم أحداث الرواية فى مصر؛ إذ تستعرض الرواية ملامح الحياة الاجماعية والساسية والثقافية فى مصر مطلع القرن الماضى، كما تسلط الضوء على دور المراة المصرية فى الحياة الثقافية فى تلك الفترة، لا سيما دور الأميرة نازلى فاضل، وهى شخصية حقيقية لعبت دورًا مهمًا ومؤثرًا فى تاريخ مصر، وتبرز الرواية شخصيات مهمة فى تلك الحقبة مثل قاسم أمين وسعد زغلول والشيخ محمد عبده وغيرهم.



كالذى رقد مسترخيًا، أطلق الشاعر صافرة قصيدِه؛ مستسلِمًا لأصوات داخله تهمس له، وقد تثور أحيانًا، وكأنه استدعاء للصراعات ليلقيَها خارج عقله. وقد يُشهر سيفًا فى وجهك، أو يصفعك على عقلك؛ كى ما تتركه وحده فى همِّه، مكتفيًا بما يخصُّك من مشكلات، والتى ما تنفك تتسع دوائرها لتشمل هموم الذات الإنسانية؛ فالمبدع الذى يتحرك فى آتون ما تعانيه الإنسانية يكون أعظم مما لو بقى فى حيِّز الحدث المعيَّن، هو وقت مستقطَع من التاريخ الإنسانى.

«خيط فى يدى»

همسٌ قد ينفثُ أدخنةً أحيانًا

مصطفى جوهر


فتحى عبد السميع

ما من شك أننا فى ديوان «الخيط فى يدى» للشاعر فتحى عبد السميع؛ أمام كتابة بسيطة غير مسطَّحة، تحمل دلالات ضاربة فى العمق، دونما غموض أو مواربة، فالشاعر يطرح رؤاه عبْر قصائد هذا الديوان، فالروابط وشيجة بين قصائد الديوان التى تدور فى أفلاكه المتقاربة.

ثَمَّ حالات نفسية متشابكة تعترى نفْس الشاعر، وهى جلية تمامًا فى مفردات وتراكيب الديوان، معلِنة عن نفسها؛ فالذات الشاعرة تحسُّ أن هناك تآمرًا عليها، وما يتبع ذلك - بالضرورة - أن تحتاط لنفسها، وأن تردَّ على ذلك بكل ما تملك، وأن تكون عدوانية فى بعض المواقف تجاه الآخرين، وتجاه نفسها إذا ما استكانت. ثَمَّ استهلاك لطاقة قد لا تؤتى ثمارها الآن، لكنها تدوِّن للذات الشاعرة خلودًا ترى أنه حقٌّ مكتسَب، من هذه النقاط سوف تنطلق القراءة، محاوِلةً التسلل إلى أعماق الذات الشاعرة، وما تطرحه، مستعرِضة مشاكلها وطموحاتها.

«كان على الحياة العضوية المنفتحة للقصيدة أن تولِّدَ إيقاعها الخاص وبُنْيَتَها، وستصبح كل قصيدة نوعًا

من الارتجال، مما أدَّى إلى حَيرة القراء واستيائهم، وبدا الأمر كأنهم يستمتعون بحفلة لتنغيمات (باخ) ولمؤلفاته الموسيقية التى تشترك فيها آلات وأصوات مختلفة، حين بدا بعض الموسيقيين يعزفون جازًا حُرًّا من الشكل.» رغم محاولات هذه الكتابة – كتابة شعر النثر – الغير جديدة الآن، ورغبة ممارسيها فى تصدِّى المشهد، إلا أن مقولة (دنيس لي) والذى عنى بها فترة البدء فى التحوُّل من الشعر الموزون على بحور شعرية، ثم إلى تفعيلة، ثم إلى شعر أكثر حرية، نجد له صداه عند البعض حتى وقتنا هذا؛ فهدوء كتابة قصيدة النثر بيئة أكثر صلاحية للكتابة الذهنية، التى تستدعى إيقاعًا متداخِلاً، متوافِقَ النغمات حتى على مستوى انتقاء المفردات وتوظيفها.

أينما ولَّى الشاعر وجه كتابته فثَمَّ وجهُ تلك الصراعات، التى مغنطته، ونحن لا نعنى بالهامشى واليومى تواتُر مفردات عصرية؛ بل نقل تفاعلات حياتية لها دلالاتها البعيدة والقريبة داخل عمل أدبى ذى قيمة.

ونرى الذات الشاعرة هنا تبتعد عن الصوت المدوِّى الزَّاعق، وتركن إلى الهدْأة المتمثلة فى أسلوب الحكى القصصى، كما هو جلى فى قصائد: (البومة العجوز، عجائز إسماعيل، شهوة حمدان، الخيط فى يدى، ذات مولد ما، باب الزنزانة مفتوح، يقين الفريسة، يريد قتلي).

وهناك حالة من اجترار الماضى، وحياة الصِّبا، ففى قصيدة (البومة العجوز): «أذكر أنى كنتُ صبيًّا».. «لا شك أنى كنتُ صبيًّا»

وفى كل مرة تُذكر هذه العبارة، تسرد علينا الذات الشاعرة من طفولة اختزنتها الذاكرة؛ بل تُصاغ فى الاتجاه الذى يسير فيه تيار القصيدة، دونما لى لعنق الحدَث:

لا شك أننى كنتُ صبيًّا شقيًّا/ أصعد النخلةَ/ وأصطادُ الزنابيرَ/ أعتبِر السَّعفةَ فرَسًا/ وأرمحُ بها فى الشوارِع/ أغيب فى الزِّراعات/ كى أنعشَ جسدى فى حضن الترعة!

كل هذه الأشياء يفعلها أطفال القرية، ويقصُّونها فيما بعد حينما يكبرون، لكن ما دلالة ما كُتِب؟ لا شك أن الشاعر كان فى شعره – إبان كتابته الأولى – صبيًّا صغيرًا، إلا أنه كان شقيًّا، والشقاوة منحًى يدل على الاستكشاف، فهى مرادفٌ لفضول عند الأطفال؛ عندما يفككون الأشياء ولعبهم لاستكناهها، كما أن صعود النخل حالة من الاعتلاء والصعود إلى القمم والنظر من عَلٍ للأشياء القريبة للأرض، واصطياد الزنابير وركوب السعفة فرسًا، كلها متشابهات لأدوات الشاعر من قراءة وهضم الثقافات، والقبض على القلم، والطيران به أو الجموح به، ثم يأتى الارتماء فى غمار الشعر، والغياب فيه كما هو الحال مع الزراعات والترعة بمائها المنعِش الحنون.

لم يكن حمدان بهلوانَ/ لكنه اشتهى أن يكون فراشة!

هى حالة طفولية، ورغبة فى التغيُّر إلى ما هو رقيق كفراشة، كثير الألوان متنوِّعها، والتى تُدهش وتوقظ فى النَّفْس منارة، بل هى رغبة وطموح فى الطيران والتحليق لأعلى، وارتشاف الرحيق، كلها تصبُّ فى تَوْق الفنان.

تنتقل الذات الشاعرة لاستلهام أساليب السينما، (flash back) كما فى قصيدة (الخيط فى يدي)؛ عند حديثه عن أول علاقة له بالعنكبوت، أما فى (عجائز إسماعيل) فقد اتكأ النَّص على مفردات الحياة اليومية، ساردًا – وبشكل درامى – ما يحدث فى حيِّز العمل اليومى، وعلاقة إسماعيل الموظَّف بالمواطنين ودفتر الحضور، كما يتجلَّى الحكى الدرامى فى (يقين الفريسة – باب الزنزانة مفتوح).

كتابة بسيطة غير مسطَّحة، تحمل دلالات ضاربة فى العمق، دونما غموض أو مواربة

جدلية

فى محاولة الذات الشاعرة طرْحَ ذاتها؛ كانت ثمَّ جدلية بين أشياء وأشخاص، وبين الذات الشاعرة؛ فمِن صراع يدور بين الشاعر وذاته متسائلًا عمَّا إذا كان قد أفلح، أو أن هناك بصيصًا من أمل يصبِّره على ما أفناه، إلى الصراع على استهلاك طاقته بين شقَّى رحى الكتابة؛ أحد الشقَّين متمثِّل فى عدم اليقين من صحة الخطوات، وعدم العثور على الطريق الذى ينشده، فهو حائر بين تحقيق الخلود والمجد، وبين كون ما يراه حلمًا، قد يكتشف فى نهاية المرحلة أنه لم يصل بعد إلى نهاية الطريق، كما فى قصيدة (طريقي):

فلا تقلق يا طريقي؛/ سأدوِّنُ على جانبَيك ملحمة/ وسيأتى بعدى خلقٌ،/ ينقِّبون عن آثار أقدامي/ وحينما يستوعبون رحلتي؛/ يمتلئون بالعَظَمة!

فالذات الشاعرة تصرِّح بأنها تدوِّن – عبْر حياةٍ طالت أو قصرت – مجْدًا، سوف يكون نبراسًا، وملاحمَ تستوقف الأجيالَ، وتلمؤهم عظمةً وفخرًا، بيدَ أنها – رغم ما أعدَّته – تكتشف أنها ما زالت تبحث عن بداية الطريق:

أنا جاهز تمامًا/ ولا ينقصنى شىء/ سوى العثور على بدايتِكَ!

والشاعر باكٍ على ذاته بحسرة، فهو الذى قاسَى ما يربو على الخمسة والعشرين عامًا، وقد ذكر فناء عُمره بأكثرَ من طريقة فى شتَّى بقاع الديوان:

يكفى أنَّ خرَّبتُ أكثرَ من ثلاثين عامًا/ ومَن يُصدِّق/ أنَّ هذا الوجهَ المكرمش/ وتلك العِظام المترهِّلةَ
لشابٍّ فى الثلاثين!/ ضللتُ طريقي؛/ ولابُدَّ أن أعودَ مسيرة خُمس قرن/ كى أبدأ البدايةَ الصحيحة!

فها هو رغم مرور هذه الفترة التى تزيد عن ربع قرن، والتى أجهد خلالها طاقتَه العقليةَ والبدنية فى مشروعات أدبية، لم تُدِرْ عليه عائدًا معنويًّا حتى فى ظلِّ حياة مادية نحياها!

خذلنى الوقتُ/ وخسرتُ كلَّ شىء/ حائط أخير تبقَّى؛/ أنتِ يا ربَّةَ الكتابةِ/ فرمِّمى جسدي/ تغمَّدى بحنانك كل فضائحي/ ولا تدُقِّى آخرَ مسمارٍ فى نعشي!

أمَّا الشِّقُّ الآخر فهو شعوره بالآخَر الذى يستهلكه، وشعوره أن هذه الطاقة المبذولةَ يفوز بها الآخَر، أمَّا هو فيعود بلا صيدٍ، بينما هو فى ذاته

صيد ثمين، وعشاء فاخر للآخَرين الذين يعتمدون عليه:
سيكون لحمى موزَّعًا/ على ألفِ حوصلة!
وكأنه يؤرِّخ لمرحلة وعلاقات وشخوص بعينهم، هم عجائز أو عاجزون، لا يستطيعون الحراك دونما الاتكاء على طاقته المُلهِمة والمُعينة والمُثقِّفة لهم، فحينما يكتشفُ الفردُ - والمبدع خاصة - أنه صيد ثمينٌ، رغم اعتقاده السائد القديم أنه صياد ماهر؛ فتلك هى الكارثة، فالشاعر الذى حارَب وصبَر حتى نفد صبرُه، وأفنى سِنِى عمره، لم يقدر على الصيد، رغم امتلاكه للأدوات (السنارة وخبرة الصيد)، غير أن الآخَر ببعض الحظ استطاع أن يملأ حِجرَه وحِجر محبِّيه أسماكًا:
كلهم يرجعون إلى بيوتهم/ بصيد ثمين/ لماذا إذن أعود إلى عتمتي/ بلا سمكة/ الحظُّ؟!/ إنهم لا يفعلون شيئًا/ سوى العودة بى إلى بيوتهم كلَّ مساء؟!
إذًا فاستهلاك الآخَرين له يحزّ فى نفسه، فهم عادة ما لا تستوى طاقاتهم ولا صبرهم ولا أدواتهم بما لديه، إلا أنه لا يبلغ حالةَ الرضا التى يلقَونها، وقد اكتشف أنه سمكة ثمينة، ووجبة تملأ الأجواف؛ فهم يدوسونه كى يعتلُوا جبلا هو الذى يدرى مسالكَه، يصعدون أكتافه ثم يلكزونه ويتركونه يسقط، لكن الشاعر/ الجبلَ - الذى حملتْ أكتافُه عشرات الصاعدين - لم يسقط، بل ربما سقطوا هم، لأنهم أبدًا لم يكونوا جبالا؛ إنما كائنات طفيلية ودويبات تنمو على فتاته، وترعَى فى ظلِه: «وتتأمَّل كيف تعبثُ الدويباتُ بانفعالاتك المكتومة»
كل هذه الصراعات ولَّدتْ داخل الشاعر إحساسًا بالمؤامرة عليه، نتج عنها رغبة فى العدوانية لدرء ما قد يصيبه.



مؤامرة وعدوانية

هما حالتان متشابكتان، إحداهما تنجم عن الأخرى، بل هما المحور النفسى لما يعتمل فى الذات الشاعرة من صراعات، فهناك مَن يترصَّده، مبيِّتًا نيَّةَ التخلُّص منه، كما فى قصيدة (باب الزنزانة مفتوح)، ثمَّة شرَكٌ يُنصَب له بدهاء، وهو يدرِك بعضَ خيوطه، (يقين الفريسة):
«عيناى لا تطرفان/ إنهم يضفِّرون خديعةً ما!»
يتحدَّثُ الشاعر بيقين فريسة، فتشعر أن ثمَّة عَدَاء بين الشاعر وآخَرين، ينسج فى عقله خيالات، كل همِّهم أن يوقعوا به، لذا كانت الصرخات العدوانية منطقية، لنسْج أسيجة قد تكون خادعة، إلا أنها قد ترهب الآخَر، وتجعله يفكِّر مِرارًا قبل أن يُقْبل على فكرة خنق فريسته. تأتى تلك العبارات العدوانيةُ، وتلك الشهوة فى الانتقام محطِّمة لصفاء القصائد، فهو متوتِّر حاد حتى مع ذاته التى يراها فى المرآة:
«وعيناى على هشيم المرآة التى فتكتُ بها!»
إذ أنها تكشف عن الحالة النفسية المترقِّبة، والمتهيِّئة، التى كوَّنتْ مردودات أفعال: «فلماذا يريد قتلي؟»
يتحدث عن شخص بعينه، لا يدرك نوع العداوة بينه وبينه، وهو ما يمزِّق الشاعر، ويدعوه إلى أن يصرخ فى لحظات: «دمى يا غجر!»

> **هناك حالات نفسية متشابكة تعترى نفْس الشاعر، وهى جلية تمامًا فى مفردات وتراكيب الديوان، معلِنة عن نفسها**

إن كلّ ما يحيط به تآمَر عليه، ليصل به العجز أن تتآمر ذاته عليه؛ وتمكّن نفسها لقاتلها فى مقابل أن تعلم ما هو دافِع القتل: «ينبغى أن أهوّن مأموريتَه/ شريطة أن يخبرني/ لماذا يريد قتلي!»

وتتجلّى الرغبة فى الانتقام والعدوانية فى قصيدة (صباحي)، والتى تحمل تمثيلا للصباحات، من لحظة الاستيقاظ، وكأن كل حالات التآمُر المذكورة فى الديوان كوابيسُ وأخيلةٌ نجمت عنها تلك الرغبة:

لو ابتسم هذا القادم/ وقال لي: صباح الخير؛/ سأحطّم صدغَيه،/ أمَا مِن أحد يشتبك معي؟!

ونراه يستعرض تاريخ كفاح بينه وبين العناكب (الخيط فى يدي)، كلها مواقف مستدعاة من الذاكرة، تقطع سَيْر الحديث عن حالة الضيق التى انتابته؛ ترددتْ كلُّ تلك الحوادث فى عقله. ستصبح تربية العناكب الهوايةَ التى سيمارسها عندما ينصلح الحال، كل هذا قد يرتبط بشكل غير مباشر مع رغبة الذات الشاعرة فى تأكيد ذاتها، مقابل رغبة التخلُّص من عناء الترقُّب؛ والأعداء المسبِّبين لهذه الحالة، لقد وجد الشاعر المتعة فى سحق العنكبوت، لكنه حينما اكتشف أنه ممسِك بخيطه؛ لم يجد مبرِّرًا للقتل؛ فالتحكُّم عن بُعد هواية أجمل، فما أروع أن تمسك بخيط الأحداث بين يدَيك، فتميل – الأحداث – أنَّى تحرِّك إصبعك بالخيط، سواء أكان هذا تفسيرًا منطقيًا على الصعيد النفسى لدى الذات الشاعرة، أو هى رغبة امتلاك المبادرة والقدرة على التصرُّف كيفما يشاء حيال أشياء – فى الظاهر – لها حرية الحركة، بينما هى مربوطة بخيوط خفية.

الآخَر/ الأنثى/ القصيدة

إن الآخَر الحاملَ أختام التأنيث على جبهته مُعلَنةً، يظهر كالطيف عبْر قصائد الديوان، اشتمل الديوان على ضمير المؤنث الغائب: (لم أحاول تقبيلها، أرتِّبُ حياتى دونها، جِنِّيَّتى، حبيبة)، بينما دوَّر الشاعر كتابته فى قصيدة (ذات مولد ما) حول علاقته بالأنثى، متحدِّثًا عن فتاةٍ رآها فى المولد، وهو ما يحمل من دلالة الازدحام والاختلاف، والدنيا مولد والحياة أيامه المعدودة، التى انتظر خلالها أن يرى محبوبته، والتى قد تكون القصيدة التى يبحث عنها؛ فضياع عمره عليها، وتعاملها المراوغ معه دونما ثبات على منوال معين يسيران عليه معًا، كل هذا جعَل الشاعر يعلن أن القصيدة استنزفته، وأنها هَمٌّ يحاول الفكاك منه، فهى التى تحاصره، ويحاول أن يهرب منها:

تضمُّنى بجناحَيها الثقيلين/ أتملَّص مثل حلم/ أتيقَّن أنها وراء كل هذه السخافات/ وأننى فشلت فى تضليلها/ هكذا يلقفنى الطريق إلى بيتي/ حيث أسند رأسى على وركها/ وأستسلم تمامًا/ لأصابعها التى تعبث بجلافة فى جروحي!

> **الهدوء الذى يعترى نبرة الشاعر فى هذا الديوان جاء كانتظام نبض القلب، دونما رتابة**

وحدها القادرة على فتح جروحه، وإراقة دمه، لكنه يستسلم لها تمامًا، إن مكايدات الشاعر مع القصيدة حقيقةٌ يصوِّرها ببساطة وعُمق شديدَين، ورغم محاولات الهروب الجميلة (أتملَّص مثل حلم) إلا أنه يعود مستسلِمًا مستمرئًا هذا العذاب الذى يشعر بعده بتحقيق ذاته، وعندما يحاول أن يرتِّب حياته دونها، وينتوى الخروج متحدِّثًا عن حياة الشخوص العاديين، الذين تختلف اهتماماتهم من لقمة عيش إلى منزل وزوجة وأولاد، لا يستطيع؛ فهو موقِنٌ أنها ستباغته وتستحوذ عليه حتى يدَع ما له ذاهبًا معها إلى البعيد، فهى مزعجة تمامًا حينما تتركه نازفًا لها من دمه، وتخذله، بل وتبارك سارقَ تاجه وصولجانه، مستحضرًا أوديبَ بعقدته:

ملعونة أمي/ جرَّدتْنى من ثديها/ وزيَّنَتْه لقاتل زوجها/ وسارق عرشي!

وبعد كل هذا العناء والشعور بعدم جدوى البناء نراه متعجِّبًا:

لا أصدِّق/ بيتنا الذى يتشقَّق منذ مولدي/ لم يسقط بعد على رؤوسنا/ لا أصدِّق/ أننى ما زلت أجد الرغبة/ فى كتابة الشِّعر!

بهدوء..

هل كل ما واجه الشاعر من صراعات ولَّد لديه حالة التعجُّب تلك: من أن البيت (بنيان الشِّعر والأدب) لم يسقط! ذلك البناء المتصدِّع منذ طرفت عيناه ورأتْه، وأنه كأحد ساكنى هذا البيت ما زال يجد رغبة فى الكتابة؟ ربما؛ فالشعور بعبثية الموقف وعدم الجدوى فى المحاولة هو الذى أدَّى إلى تلك التساؤلات المتعجِّبة، ورغم كل هذا إلا أن الشعر يبقى ملاذًا يناجيه منذ تقليب صفحات الديوان الأولى:

خذلنى الوقتُ/ وخسرتُ كلَّ شىء/ حائط أخير تبقَّى/ أنتِ يا ربَّةَ الكتابةِ/ فرمِّمى جسدي/ تغمَّدى بحنانك كل فضائحي/ ولا تدقِّى آخِرَ مسمارٍ فى نعشي!.

وأخيرًا أجد أن الهدوء الذى يعترى نبرة الشاعر – رغم غضبه أحيانًا – جاء كانتظام نبض القلب، دونما رتابة، وهو ما يحيلنا لقول (طاغور): «إن الشاعر الفنان هو الذى يطلِق نفوسَنا، الشاعر الفنان هو الذى يتصل اتصالا مباشرًا بالشىء الذى يود تفسيره، ويغرِق فيه شعورَه، ويشمله بعطفه، عندما يتهيَّأ له هذا الامتزاج؛ يبدأ الفن»

قد تكون صفحات الرواية أرحب من أرض لم تتسع لإنسان بسبب الحروب، تتسع من حيث مساحتها وقراءتها لعوالمه الخفية والمعلنة، لأنينه وفرحه، لانكساره وانتصاره الفردى أو الجماعى، نعم قد تكون صفحات الرواية أرحم به من واقع أرشيفى يبحث فى الأصول والعروق والهوية قبل أن ينظر إلى حالة الإنسان نفسه بعد معاناته من ويلات الحروب.

آذار الأخير

الراوى العليم والهوية وأسئلة التحولات الكبرى

د. مروة مختار

هنا نسترجع عبارة إدوارد سعيد «إن القرن العشرين اسمه عصر اللاجئين والمشردين والهجرة الجماعية». وامتدت الحروب لقرون تالية ولم تنته حتى الآن، فظهر ما يسمى بـ «أدب اللجوء» وبدأ التمييز بينه وبين أدب المهجر وأدب المنفى؛ فأدب المهجر هو الأدب الذى أنتجه الأدباء العرب فى بلاد المهجر/ الأمريكتين وأدب المنفى: قسم إلى النفى فى المكان والنفى عن المكان، وأدب اللجوء: يرى أصحاب هذا التقسيم أنه منبثق عن أدب المهجر، وقد يكون اللجوء فيه خارجيًا أو داخليًا أو داخل المخيمات. وقسم أدب اللجوء العربى من قبل بعض الدارسين وفق الترتيب الزمنى إلى ثلاث مراحل هى:

١. الصراع العربى الصهيونى ١٩٤٨، ١٩٦٧
٢. الغزو الأمريكى للعراق ٢٠٠٣
٣. الحرب فى سوريا ٢٠١١

ما يعنينى كباحثة فى هذه المقاربة ليس التقسيم الشكلى وإدراج الرواية تحت أى قسم اتفق أو اختلف حوله، ولكن يعنينى كيف صيغت مأساة الحرب السورية فى رواية «آذار الأخير» بقلم كاتبة مصرية هى أمل إسماعيل.



أمل إسماعيل

يمكننا تقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام؛ يشغل القسم الأول فيها ٩٦ صفحة كاملة فى رواية لم يتجاوز صفحاتها ٢٣٦ صفحة، هذا القسم شغل الفصول من الأول حتى الفصل السابع، تتردد أحداثه بين الماضى والحاضر فى شكل بندولى متلاحق، صورة تستدعى أخرى، لكن الوصف فيه وصل إلى حد الإفراط فشغل هذا القسم وحده أكثر من تسعين صفحة، وفى ظنى أن الكاتبة كان بإمكانها توصيل فكرتها فى نصف عدد تلك الصفحات، وربما كان ذلك ناتجا عن المحالاوت الأولى أو الثانية فى الكتابة، لكن الملفت بالنسبة لى أن طغيان الوصف على السرد فى القسم الأول من الرواية تم تداركه فى فصولها التالية.

ورغم محاولات الكاتبة فى هذه الفصول المتتالية المراوحة بين الماضى والحاضر كان الزمن بطيئا جدا، فالكاتبة تستدعى القارىء ليعيش تفصيلا أجواء ماضى أبطال روايتها عن طريق الفلاش باك وماتلبث أن تعود إلى الحاضر وهكذا، فانعكس ذلك بشكل مباشر على أسلوب الكاتبة؛ فعلى سبيل المثال تكرر استخدام الفعل كان ومشتقاته فى صفحة واحدة أربع مرات «كانت، كانت، كان، كانوا» «١» وفى الصفحة التالية مباشرة تكررخمس مرات» كانت، ستكون، كان، كان، يكن» «٢» لكن الوصف الدقيق عبر المونولوج الداخلى لأبطال الرواية «عليا، أسمى، أسعد» طرح علينا مجموعة من الأسئلة والاستفسارات حول موقف الزوجة الأولى من زوجها وهو على علاقة عاطفية بغيرها، وموقف الزوجة الثانية التى تعيش مع رجل وجل مشاعرها مع زوجها الراحل وأسرتها التى فقدتها فى الحرب، عن الزوج نفسه الذى منى نفسه بالأولى حتى تزوجها وآلت إليه إمبراطورية أبيها وشعوره بالذنب والخوف من عواقب معرفة زوجته الأولى بزواجه الثانى، عن نرجسية أسمى وإبهارها الجميع دوما بمظهرها ومجوهراتها، عن كيفية نشأة عاطفة الحب بين أسعد وعليا، وماذا وجد كل منهما فى الآخر لكى يكمل حياته، عن أسباب توتر علاقة أسعد بزوجته الأولى من زوايا متباينة، عن قصة لاجئة سورية نزلت الإسكندرية ومعها خيط أمل تشد به روحها بعد أن فارقت وطنها بجواز سفر مزور يقول إنها أردنية لا سورية، تطرح أسئلة عن توتر علاقة بعض البشر بالخالق أثناء أزمات الفقد المتتالية، عن عليا السورية التى جاءت مصر بجواز سفر أردنى ليقرر أسعد أن يتزوجها سرا باسمها المزيف «ريم منذر الوكيل «فى مشهد قاس اضطرت إلى قبوله وصل للزواج العرفى بعد إجراءات كشفت أن ريم منذر الوكيل ليست من رعايا المملكة الأردنية!».

> تأتى افتتاحيات الفصول لتكمل تداخل الفنون فى الرواية، فكل فصل من فصولها يفتتح بقصيدة أشبه بمشهد مكثف جدًا عن الفصل الذى يليها

أيا كان ماحدث لم يرتق الأمر لتسمى بزيجة، ففى أثناء طريقها للاقتران بأسعد وقفت وحيدة عارية من الأهل والأصدقاء، عارية حتى من اسمها الحقيقى، لم تستمع صوت الزغاريد، لم ترتد ثوبا يليق بهذه المناسبة، وانتهى الأمر بصورة مأساوية، ليهوى بها جواز سفرها الوهمى فى بئر النكران، نعم لم ولن تكون واحدة من رعايا المملكة الأردنية، كانت تعلم جيدًا، ولكن ماذا عساها أن تفعل، تشبثت به مثلما يضع الغريق آماله على قشة، واستطاع بالفعل أن يرسو بها بعيدًا عن أمواج المخيم المتلاطمة، لكنه لن يقدم لها أكثر من ذلك.

وقفت أمام مكتب المحامى مرتعدة، اغرورقت عيناها بالدموع، أخرجت جواز السفر وأخذت تتفحصه...... معقول برجع للمخيم، حاول أسعد أن يهدأ من روعها...... جفت دموعها، وصعدت إلى السيارة فيما انطلق أسعد مسرعا صوب المنزل، مر بالقرب من المكان الذى اعتادت أن تذهب إليه كل صباح لبكاء نزار ولكنها لم تستطع أن تخبره بأن يتوقف لتترجل لبكاء زوجها السابق كما تعودت، وهل بكاه اليوم سيصبح جريمة ؟ وماذا عن الغد واليوم الذى سيليه ؟» «٣»

كل الملابسات والظروف التى تمر بها كأنها ميلاد جديد لإنسانة بلاماض، لا تعرف شيئًا عن المستقبل لكن تحاول أن تخطو نحوه بهوية جديدة مغايرة معصوبة العين عن ماضيها! هنا تخرج عليا قسرًا من فكرة «إنسان الذاكرة»، ولكن هل يمكنها العيش دون ذاكرة يملؤها أصوات الصواريخ والمدافع والدبابات ومشاهد المخيم المؤلمة، لتتحول تدريجيا إلى ما يسمى «إنسان المنهج» الذى ينظر إلى المستقبل.

ستخرج عليا قسرًا مما أطلق عليه «حمى الأرشفة / الأرشيف» داخل الهوية الشخصية فى البلد التى لجأت إليها لتعيش فيها، خرجت من فن ذاكرة الدولة التى تمطح أن تمنحها الأمان والاستقرار «٤» لكن هل سينجح اختيار عليا عبر فصول الرواية ؟ هل ستستطيع الحفاظ على خطة إنسان المنهج التى تحاول التزامها والتحلى بها ؟ ربما وجدنا الإجابة فى القسم الثانى من الرواية الذى يبدأ بالفصل الثامن حتى الفصل الرابع عشر منها.

أسعد يسعى أن يوفر لعليا الإحساس بالأمان الذى فقدته بسبب الحرب فى سوريا، فتزوجها وجهز مسكن الزوجية وكتبه باسمها؛ ظنا منه أن الأمان المادى هو الحل فى هذه الحالة أو هو ما يتناسب مع وضعه الاجتماعى وعمله وأسرته الأولى، لكن الأمان الشكلى أعادها الى أرشيف الذاكرة والوحدة فحاولت الانتحار وأنقذها البواب وجيرانها، ماذا فعل المسكن والملبس والمأكل فى قلب أم ماتت ابنتها فى الحرب وفقدت زوجها وحياتها الأولى، سعت لبناء حياة جديدة لكن براثن الوحدة همشتها وقتلتها مجددا، لأنها الأموات فى سوريا والأحياء فى مصر فلماذا تحيا، هنا كانت عليا تبحث عن الدعم النفسى لكنها لم تجده فى أسعد زوجها الجديد، لكنها حاولت من جديد أن تتقبل اعتذاره وتلوم نفسها تعدد النعم التى تعيش فيها وتذكر نفسها أنها دخيلة على حياته المستقرة من سنوات طويلة وأجبرت نفسها على الاعتذار له، لكنها فى الحقيقة تحترق من داخلها!

عليا حائرة بين خطين. وهى اللاجئة أن تنظر إلى المستقبل/ إنسان المنهج لكن الإهمال يسحقها فترتد إلى الماضى لتصبح «إنسان الذاكرة» مرة أخرى:

«تتأقلم على الوحدة؟ أم تتأقلم على الصمت؟أم تأقلم نفسها ألا تشتاق لأحد؟ أتكف عن الاشتياق للموتى أم للأحياء ؟ وأين صارت هي ؟ أقرب للموتى أم للأحياء؟ وعن بكاء من تكف؟ موتاها أم الأحياء؟» «٥»
السؤال: هل أسعد يستطيع القيام بدور الداعم لغيره أم أنه تحول بمرور السنوات إلى إنسان آلي يدير إمبراطورية كبرى؟ تفاصيل شخصية أسعد تخبرنا أنه تحول إلى مصدر أمان مادي لأسرته الأولى، فقد أدار إمبراطورية والد أسمى بنجاح وأكمل مسيرته، وتعامل مع عليا بالطريقة نفسها التأمين المادي من حيث المسكن والمأكل والمشرب، هكذا صارت طبيعته.
أسعد يحتاج إلى دعم نفسي مثل عليا، وبالفعل لجأ إلى طبيب نفسي لأول مرة: «...حملت نفسي أكثر مما تطيق، أرهقتها للدرجة التي بدأت معها أنسى ملامح وجهي حفرت بعقلي ملامح الجميع ليأتي اليوم وتختفي ملامحي..»«٦»
كل ما يستطيع أسعد تقديمه إلى عليا هو الدعم المادي، فمتى قررت عليا الابتعاد عن مشهد البحر الذي يذكرها بزوجها الأول أسس لها أسعد فيلا جديدة باسمها، حاولت جاهدة أن تتاقلم معها لكن الذكريات عادت تطاردها بقوة بسبب وحدتها وحالة المقارنة بينها وأسرة أسعد الأولى، المال هو أقصى ما يستطيع أسعد تقديمه وعلى عليا أن تعترف بذلك، فكان ارتدادها إلى أرشيف الذكريات أكثر قوة وعمقا وداخل أكثر المناطق ألما في رحلتها؛ القصف والمخيم! الحل والترحال اقترن بحياة عليا قبل الحرب السورية وتكرر بعد الحرب، فالاستقرار وعدم الأمان كان مكونًا رئيسًا في شخصيتها، المخيم كل شيء فيه صعب والظروف المعيشة غير آدمية، كان سمير زوج صديقتها التي رحلت في القصف يعاني مرضًا مزمنًا لم تجد علاجًا له، نفد من المخيم حتى مات أمام عيونها بعد أن كانت تقتسم معه وجبتها؛ فهو مريض لدرجة لا تسمح له بالاصطفاف في طابور الحصول على الطعام، المؤلم بالنسبة لها ولغيرها من سكان المخيم هو استحالته إلى مكان مستباح للتصوير لكل مفوضية أو منظمة للمساعدة، داخلها كان رافضًا

الراوي العليم في رواية آذار الأخير حاضر بقوة؛ يتدخل في رسم الأحداث والشخصيات وإبداء التفسيرات لتصرفاتهم وطرح احتمالات تفكيرهم عن طريق كتابة المنولوج بشكل متكرر في فصول الرواية

للوضع تريد التحرر من حصار المخيم إلى واقع أرحب، وبالفعل وجدت من ساعدها على ذلك، ولكن بعد أن فقدت جزءًا آخر من هويتها السورية لتتحول إلى مواطنة أردنية تحمل اسما آخر كي تستطيع العبور عبر المنافذ البحرية كي تصل إلى مصر.
في القسم الثالث من الرواية الذي يبدأ من الفصل الخامس عشر حتى الفصل الثامن عشر عليا تبحث عن الأمان لكنها لم تجده، بل كادت تفقد الأمان المادي الذي توفر لها بعد ما اكتشفت أسمى زواجهما وزارتها وطلبت منها الخروج من حياة أسعد بشكل مهين، في الوقت نفسه كانت صديقتها نور وصلت لأم خليل في مصر وتعجبت من عدم وصول عليا إليها، ولأن عليا موقنة أنها الطرف الأضعف في العلاقة قررت ترك كل شيء والرحيل كما جاءت ولم تأخذ معها غير قطتها التي تحمل اسم ابنتها روح.
في الوقت الذي خرجت وهي لاتعرف وجهتها ظهر نزار في سوريا مرة ثانية بعد أن أنقذته منظمة أطباء بلا حدود

وكان قد شارف على الموت أثر الاعتقال والتعذيب، لكنه وجد بيته متهدما خال من الزوجة والابنة، نزار يبحث عنهما وعليا تائهة في مكان آخر وكل منهما في طريق.
الحرب حل وترحال وتغير مفاجيء وصادم لطبيعة الاستقرارالذي اعتادته الأراضي السورية، حاولت الكاتبة نقل هذا إلينا عبر تقنيات متعددة منها ثيمة السيناريو؛ وأنت تقرأ الرواية ستجد أنك أمام «سكريبت» لفيلم، مقسم إلى مشاهد موصوف مداخلها ومواقيتها في بعض فصولها، فلغة الكاميرا مصاحبة للرواية صوتًا وصورة في مواضع متباينة «٧».
وفي مواضع كثيرة اختارت الأغنية المصاحبة للمشهد من التراث السوري أو الأغنيات المرتبطة بذكريات مؤلمة أو جميلة معها وأسرتها في وطنها الأم:
«أشعلت لفافة تبغ لم تكد تنهيها حتى أشعلت غيرها، وأخذت تغني بصوت متهدج:
وحدن بيبقوا متل هالغيم العتيق..
وحدن وجوهن وعتم الطريق...
عم يقطعوا الغابي
وبايدهن
متل الشتي يدقوا البكي وهني على بوابي
يازمان
من عمر في العشب ع الحيطان
من قبل ماصار الشجر عالي
ضوي قناديل
وانطر صحابي
مرقوا... فلوا بقيت ع بابي الى حالي..
ياراحين والتلج
ماعاد بدكن ترجعوا
صرخ عليهن بالشتي ياديب
بلكي بيسمعوا.«٨»
«في ماضي منيح بس مضى
صفى بالريح بالفضا
وبيضل تذكار عن مشهد صار
في خبز في ملح في رضى «٩»
الأغاني شريكة الرحلة في الرواية وصناعة المشهد، فالكاتبة ترسم موسيقى المشهد بهذه الأغاني المتنوعة وكأنها تكتب سيناريو له، تحاول أن تضفر فنونًا متنوعة داخل الرواية «كانت تستمع لصوت نزار وهو يردد أغنية قد تعود غنائها لها في السابق كي تغفو:
موعود بعيونك أنا
موعود
وشو قطعت كرمالن ضيع
وجرود
لانتي أنتي..
لانتي عيونك سود مانك عارفة

ومانك عارفة..
شو بيعملوا فى
شو بيعملوا فى
شو بيعملوا فى عيونك السود
موعود..موعود.
تأتى افتتاحية الفصول لتكمل تداخل الفنون فى رواية آذار الأخيرة، فكل فصل من فصولها يفتتح بقصيدة أشبه بمشهد مكثف جدًا عن الفصل الذى يليها، وهذه القصائد الافتتاحية بقلم الشاعر والمخرج السورى عبد الخالق أفرج العلى من ديوانه «غريب مر من هنا»:
سهوا
أعيد مشاهد العمر..
فأجد نفسى
لفافة تبغ
تحرقنى الأقدار..
وأصعد الى أعلى
مشتعلا..
والعمر
تنفضه أصابع الأقدار
بقايا رماد..«١٠»
وردت هذه الأبيات كافتتاحية لفصل تسلم فيها عليا قدرها للأيام، تهرب من ذكرى زوجها الأول وتحاول أن تتأقلم مع حياتها الجديدة، لكن نيران الوحدة وآلامها لا تتركها أبدًا.
وفى افتتاحية الفصل ١٢:
وثقت بالريح
حينما عقدت
فى طيات مناديلها
لعينيك
همسا نديا
وثقت بالريح
لم أعلم بأنها
تخون صاحبها
فى ليل الغربة
ترحل الأمنيات
وحدها تبيع أصحابها
للنسيان
والانتظار
يتسرب الى الأوردة
أراهن على حضورى
فأغيب
لأن وهما ما
يبيع
رأسى؟
للريح
يا كل النداء أنت!
هل تسمعين
ندائى...؟
غرفت بأكف الصوت
حروفا
شردتها الرياح
وطيفك
يحفر فى السكون
قمرا
يغتسل
بدمعى
والصمت
نشوان
بإيقاع ابتسامتك
تتأصلين فى روحى
وأنا وحدى
تشردنى عنى
النقاط والفواصل...«١١»
افتتاحية/ عنوان فرعى لفصل مكثف خاص بقصف بلده ووطنه التى عبر عنها بالمحبوبة، فالقصف طال كل الأحبة وبدأت بعده مشوار الترحال وأصبح كل فى طريق.
وفى افتتاح فصل آخر:
أنا
ياصديقتى شجرة
يابسة
لولا الأمل،
كلما لاح
الوداع
عصفت بها الريح
وأسقطت منها
الدموع.«١٢»
القصيدة تتكلم بلسان حال سمير زوج ديما الذى نال منه المرض فى المخيم وتعذر علاجه وفقد الأمل فى تماثله للشفاء رغم محاولات عليا المستميتة لإنقاذه لكن القدر سبقها.
وفى افتتاحية الفصل الأخير:
إذا طرقت الباب
يوما
.
.
؟
؟
هأنذا
أطرق الباب بعد غياب
آتيك
من خلف الذكريات والضباب
أن سألوك عنى
قولى:
غريب
عابر سبيل
يبحث عن وطنه
القديم
...«١٣»
هنا افتتاحية مكثفة للفصل الأخير من الرواية، فالزوج المفقود نزار قد ظهر وعاد باحثًا عن زوجته عليا وابنته روح لكنه لم يجد أى شىء حتى منزله تهدم، كل ماحوله دمار من آثار الحرب فانطلق يبحث عنهما.
الراوى العليم فى رواية آذار الأخير حاضر بقوة؛ يتدخل فى رسم الأحداث والشخصيات وإبداء التفسيرات لتصرفاتهم وطرح احتمالات تفكيرهم عن طريق كتابة المنولوج بشكل متكرر فى فصول الرواية ومسيطر على مساحات الشخصيات وترتيب ظهورها.
الرواى العليم اختتم الرواية بتفصيل ماحدث لنزار زوج عليا ليظهر لنا النهاية المفتوحة للطرفين، وهو الذى فسر لنا فى بداية الرواية لماذا اشتهر نزار بنورس؛ لعشقه البحر وتحليقه فقد كان ضابطا بحريا قبل اصابته وتقاعده، وقد يكون تعبيرا عن مدى محبته لها كأن حبه يلفها بجناحيه.
الراوى العليم يرصد الحيرة الداخلية لشخصيات الرواية واحتمالية تفكيرهم: «كادت أسمى أن تفقد صوابها، ماذا ستفعل؟ هل ستبقى هادئة لتنتظر رد فعل عليا؟ وهل ستلبى طلبها بالابتعاد عن زوجها وخاصة بعد تلك الإهانة المدوية التى وجهتها لها بمنزلها؟ هل ستخبر أسعد بما حدث ويفتضح

اعتمدت الكاتبة على تقنية الفلاش باك بشكل واضح فى الرواية، وكانت خطوط السرد تعمل بشكل متردد بين الحاضر والماضى فى الرواية بأكملها وداخل الفصل الواحد



أمرها بأنها تتبعته إلى هناك، وانتظرت انصرافه لتقابلها وتساومها ؟ماذا ستخبره تحديدا؟ هل ستقص عليه ماعرضته عليها من مال نظير رحيلها عن حياته؟ «١٤».

الراوى العليم شريك الشخصيات كلها يتحدث نيابة عنهم ويفكر معهم ويشاركهم صراعاتهم النفسية «صارت تصارع انقسامها على ذاتها وهى تخفى تساؤلاتها الحيرى، هل تظل هكذا بعيدة وتتركه لينعم بحياته كما خطط لها من قبل ؟ أم تصارحه بأنه صار كل شىء حى لها ؟ أم تبتعد عنه درء لهذا الصراع؟ ولو فرض وحدث ذلك إلى أين ستذهب ؟«١٥»

تتشارك المرأة بطولة الرواية مع الحرب السورية بشكل جلى، والرجل يظهر بشكل مؤثر فى تغيير مسار حياة البطلة الرئيسة/ عليا، فموت الأب شاهين كان عاملًا فى انتقالها إلى بيت عمها الفاروق ونشأتها إلى جوار نزار الحبيب والزوج فى مرحلة تالية، وسومر صديق والدها تزوج من أمها وكان ذلك دافعًا لإقامتها فى بيت عمها، وسميرصديق نزار وزوج ديمة الذى مات فجأة فكان موته سببا فى تفكيرها فى الهرب من المخيم، وأسعد الذى أقنعها بفكرة الزواج بداية ودفعها بتخاذله عنها إلى ترك كل شىء فى النهاية.

فالتحولات الكبرى فى حياة عليا البطلة الرئيسة فى الرواية من بدايتها إلى نهايتها كانت بمثابة رد فعل لواقعة قام بها رجل فى حياتها بمختلف أدواره.

أما المرأة فهى شريكة الوطن سوريا فى بطولة الرواية، ولا أبالغ إذا قلت إن الرواية نسوية بداية من غلافها ومرورًا ببطلاتها بمختلف مساحتهن على صفحات الرواية، فالمرأة هى عليا وأسمى ونور وأم الخليل وديمة وأم عليا وزوجة العم فاروق والجارة المصرية الطيبة. المرأة فى آذار الأخير قوية وقادرة على المواجهة، وطامحة إلى المستقبل ومحتفظة باستقلالها وكرامتها فى أحلك الظروف.

نور حاولت تجميع أسرتها المتفرقة وقررت السفر معهم إلى اليمن، وأم الخليل التى أتت إلى مصر واستقرت وأسست مصنعًا للحلويات الذى يكبريوما بعديوم ويستقبل الأيدى العاملة الوافدة ممن تركوا أوطانهم بسبب الحروب، وديمة التى رافقت سمير زوجها حتى آخر دقيقة فى عمرها، والجارة المصرية التى لمحت فى عليا محبتها للاطفال فكانت تخفف عنها بزيارتها المتكررة هى وابنتها، وزوجة العم الفاروق التى عوضت غياب أم عليا بحنوها وتربيتها لها وإكرامها لها، وأسمى الشخصية القوية صاحبة المال والنفوذ والتعليم التى حاولت بكل قوتها الحفاظ على ثروتها وزوجها أسعد الذى يديرها بعد رحيل أبيها، وعليا التى فقدت كل شىء فى الحرب الزوج والابنة والبيت والوطن مازالت تبحث رغم آلامها وأوجاعها التى نسمع أنينها عبرصفحات الرواية عن مستقبل جديد، عن فرصة للحياة فى بلد آخر.

الشخصية الوحيدة التى بدت مهزوزة من خلال صفحات الرواية هى والدة عليا؛ لأن الكاتبة تناولتها من منظور عليا نفسها، فقد فقدت الأمان بزواجها عقب وفاة الأب مباشرة وتسبب ذلك فى انتقال عليا إلى بيت عمها الفاروق.

المكان فى رواية آذار الأخير له أهمية كبرى لأننا بصدد رواية تتحدث فى المقام الأول عن الحرب واللجوء. التنقل والترحال فى حياة عليا سبق الحرب؛ فبعد رحيل الوالد انتقلت من منزلهم بريف سوريا باللاذقية إلى دمشق حيث بيت عمها الفاروق، ومن بيت العم الى بيت زوجها، ثم إلى مخيم اللاجئين ومنه إلى مصر وشقة أسعد التى تزوجته فيها ومنها إلى فيلا أرحب.

المنزل الذى قصف أثناء الحرب ومخيم اللاجئين هما أكثر الأماكن التى اهتمت الكاتبة بتفصيلهما؛ «وما أن عادت حتى وقع بصرها على أناس يهرولون بشكل عشوائى، فيما تصاعدت أعمدة الدخان اثر قصف المكان الذى كانوا يقيمون به، أخذت تركض بخوف شديد وسقطت أرضا، ليغطى التراب وجهها، نهضت وواصلت الركض مرة أخرى، وعندما وصلت إلى المنزل وجدته يحترق، أرادت أن تقفز وسط النيران لتنقذ ابنتها روح لكن الرجال أمسكوا بها مثلما كانوا

> **المكان فى الرواية له أهمية كبرى؛ لأننا بصدد رواية تتحدث فى المقام الأول عن الحرب واللجوء**

يمسكون بسمير حتى لا يلقى بنفسه وسط النار لانقاذ زوجته والطفلة أخذت تصرخ وتضرب الأرض بقدميها، لكن النيران لم تعبأ بانكسارها، كانت شرهة حتى أنها ابتلعت الجدران، فما بال من كانوا يحتمون بها ؟!»«١٦»

يأتى المخيم فى المقام الثانى بوصفه أسوأ مكان عاصرته بطلة الرواية/ عليا التى وصفته كأنه حجرًا صحيًا وسكانه يسكنهم الوباء؛» مع كل شروق شمس، كانت العدسات تبدأ فى ممارسة حقوقها فى انتهاك حرمة اوجوه البريئة، تلك الوجوه التى كانت تصرخ ملامحها بقهر فى وجه العالم، الذى راح راقب من بعيد ما أبدعته من لوحات فنية أبهرت بها حسه المرهف، كانت معاناة أبناء المخيم وجبة دسمة لملء الساعات الاخبارية، والشجب الإعلامى، الذى لم يلبس طفلا حافيا فى المخيم حذاء يقى قدميه ثلوج الشتاء القاسى كقلوبهم.

أما الوفود التى كانت تأتى محملة بفتات الطعام والأغطية وكأنهم فى زيارة لاستديو ضخم صمم خصيصا لتصوير فيلم كارثى فقد أخذوا يلتقطون الصور التذكارية للحظات تعاطفهم الشديد مع القضية»«١٧»

الأماكن الأخرى فى الرواية كانت بمثابة المحرك لذكريات عليا، فالبحر قرين ذكرى زوجها نزار وابنتها روح، وحى السيدة زينب الكائن بسوريا؛ حيث تجمع الجاليات العربية المتنوعة شبيه حى السيدة زينب بالقاهرة وقرين مجتمع اللاجئين وقت قرارهم بالفرار فى سيارة من المخيم الى مكان أرحب.

محطات الموت فى رواية آذار الأخير متعددة؛ بدأت من الأب الذى رحل وهى صغيرة، وتسبب رحيله فى انتقالها لبيت عمها مقترنا بزواج والدتها من آخر فكان أول فقد للأب والأمان معا رغم مالاقته فى بيت عمها من ود وحنان ورعاية المحطة الثانية رحيل ابنتها روح أثناء القصف فى الحرب السورية، والثالثة فقد نزار الذى ظنت أنه رحل أثناء القصف.

الفقد المستمر ترك فى نفس عليا ما يمكننا وصفه بـ «الأزمة فى علاقتها بخالقها» نتيجة عدم قدرتها على تحمل ماحدث لها فى فترة وجيزة وبشكل متلاحق ثم مراحل استغفار على هذه الأفكار ومحاولة التقرب إليه من جديد؛ «لم تفكر ذات يوم أنها ستغضب من خالقها الى ذلك الحد، أرادت الموت، لكن الله حرمها فرصة اللحاق بصغيرتها روح وزوجها نورس ووالدها، وهل يحق لها أن تغضب من الله؟ انتفضت فزعًا لتلك الأفكار، وقامت من فورها، توضأت، صلت بكت بحرارة وهى ساجدة، دعت الله كثيرا أن يمن عليها بشفاء القلب والروح وهى ساجدة، تمنت لو عادت لإيمانها، لو واصلت الخيط الضعيف الذى قطعته الأحداث، تمنت الخلاص من اليأس والقنوط الذى سكن قلبها، وتمنت لو استطاعت يوما أن تتخلص من ذكريات تسكنها»«١٨»

الحوار فى الرواية بدا على مستويين داخلى/ المونولوج وقد عرضت له فى موضع سابق أثناء الحديث على الراوى العليم، والديالوج بين أبطال الرواية، تداخلت فيه العامية المصرية واللهجة السورية والفصحى، وأظن أن اللهجة السورية قد تحدث إرباكا للقارىء سرعان مايتجاوزها خاصة أن الرد فى أغلب الحوارات من شخصية مصرية.

اعتمدت الكاتبة على تقنية الفلاش باك بشكل واضح فى الرواية، وكانت خطوط السرد تعمل بشكل متردد بين الحاضر والماضى فى الرواية بأكملها وداخل الفصل الواحد.

غلاف الرواية بطلته امرأة معصوبة العينين؛ فالمرأة تلعب الدور الرئيس فيها/ عليا، وكونها معصوبة دال على حالة التيه بعد الحرب السورية وعدم وضوح الرؤية لتحديد الاتجاه يطرح أمامنا احتمالات متعددة لاختياراتها التى يخبرنا بها الراوى العليم على صفحات الرواية.

أما عنوانها آذار الأخير؛ فقد أرتبط هذا الشهر بتحولات كبرى فى حياة عليا وبعض أبطال الرواية، التحول الأول ارتبط بحادثة رحيل والدها فى آذار وهى طفلة صغيرة فى الثامنة من عمرها متى اختطف البحر والدها شاهين مع بعض رجاله، ولم تستطع والدتها أن تعيش بمفردها فتزوجت من سومر صديق والدها، وتغير مسار حياة عليا بعد رفض عمها الفاروق أن تتربى مع رجل غريب فطلب أن يأخذها ويرعاها، التحول الثانى هو قيام الثورة السورية فى شهر آذار ورحيل ابنتها واختفاء نزار زوجها ونزوحها إلى مخيم اللاجئين.

وفى المقابل تأتى نهاية الرواية مفتوحة، فكل قارىء عليه أن يتخيل ماذا سيحدث لأبطالها، فالتيه والاحتمالات المتعددة قرين الحرب وتوابعها، فنزار زوج عليا عاد إلى سوريا لكنه لم يجد البيت والزوجة والابنة «روح.. ياروح.. يا عليا يارب دخيلك.... قلتلهون راح أرجع.. ما فينى بلاهن.. يارب وين... وين» «١٩»

وعليا أيضا تركت الفيلا لأسعد وذهبت: « تلاشت عليا اختفت، وكأن الأرض قد انشقت وابتلعتها. لم يترك أسعد مكانا يستطيع البحث فيه إلا وفعل، لم يترك بابا يحتمل أن يصل به اليها الا ودقه»«٢٠».

النهاية المفتوحة تليق برواية الحرب/ آذار الأخير، حيث لا وطن أو هوية أو أهل لا وجود للإنسان فى الورق/ الأرشيف لكن صفحات الرواية استوعبته وأظهرت قدرته على تشكيل مستقبل جديد فتعثره بداية لخطوة جديدة قد تكون أكثر توفيقًا من سابقتها.

***للمزيد من التفاصيل حول هذا التقسيم انظر:**

١- أدب اللجوء كارثة إنسانية قيد التوثيق، أحمد خضر أبو اسماعيل.

٢- أدب اللجوء السورى الشتات والتعبير الأدبى، محمد السلوم.

٣- أدب اللجوء فى نزلاء المنام، عبير خالد يحيى.

٤- أدب اللجوء فى الرواية السورية الحديثة، عبد القادر داوود.

٥- كيف جسد الأدب معاناة اللاجئين، عبد الرحمن حبيب.

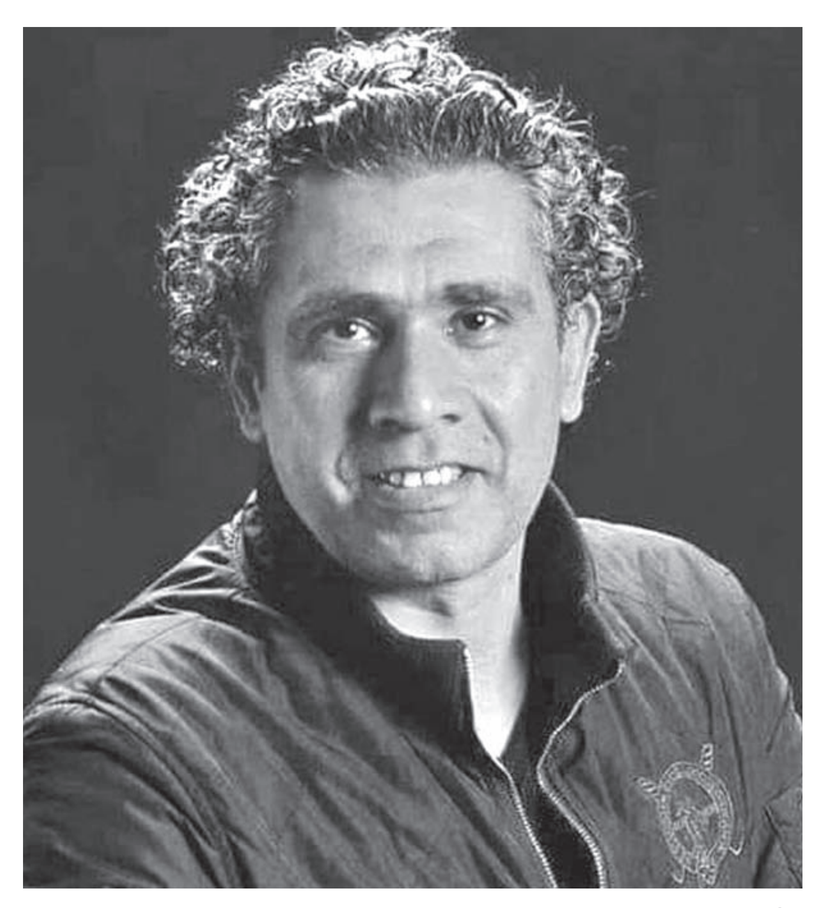
*** مقالات متوفرة على شبكة المعلومات.**

قد تكون صفحات الرواية أرحب من أرض لم تتسع لإنسان بسبب الحروب، تتسع من حيث مساحتها وقراءتها لعوالمه الخفية والمعلنة، لأنينه وفرحه، لانكساره وانتصاره الفردى أو الجماعى، نعم قد تكون صفحات الرواية أرحم به من واقع أرشيفى يبحث فى الأصول والعروق والهوية قبل أن ينظر إلى حالة الإنسان نفسه بعد معاناته من ويلات الحروب.

زيارة عائلية لا بد منها

قراءة فى مسرحية محمد عبد المنعم زهران

مينا ناصف



محمد عبد المنعم زهران

رغم بساطة المسرحية وبساطة حبكتها؛ إلا أن الكاتب الروائى الراحل محمد عبد المنعم زهـران قام بتشريح المجتمع المصرى، من خلال رصد التغيرات التى طرأت عليه فى السبعين سنة الماضية؛ عن طريق الصراع الدائر بين شخوص مسرحياته؛ الذين دارت بينهم حوارت مسرحية سلسة وبسيطة تناسب طبيعة المسرحية الصغيرة الماتعة؛ والتى شابها الملل فى بعض الأحيان. (زيارة عائلية) غير متوقعة وغير منتظرة عكرت صفو الجد والجدة وألقت الضوء على التغيير الجذرى الذى حدث لمجتمعنا وقعنا بسببه فى ورطة وصلنا الآن إلى ذروتها؛ بوجود فرق متناحرة؛ فالأسرة وأفرادها نموذج مصغر للمجتمع. (زيارة عائلية) تأخرت كثيرًا، ولكنها حدثت تحت وطأة الطمع والجشع؛ فذهب الأبناء والأحفاد بمطامعهم وبأفكارهم الركيكة لمنزل الجد والجدة رمزى الزمن القديم بكل ما فيه من أصالة وثقافة وعراقة ليصدم الماضى بالحاضر؛ فالجد ذو ال ٧٥ عامًا يجلس فى هدوء يتحدث إلى زوجته التى تحيك له الكوفيه؛ وكأن «زهران» كتب هذا المشهد ويتردد فى أذنه صوت الشاعر أحمد بخيت: (ربما فى الكوخ حاكت جدة من ليالى البرد

للدفء دثارا) فالجدة الهادئة الخجولة تتناقش مع زوجها فى طبيعة الصراع الدائر بين طه حسين والعقاد؛ اللذان يراهما الجد بطلين على خشبة المسرح فترد الجدة: لم يقف العقاد وطه حسين على مسرح أبدًا.
ويعلق الجد: أعرف ولكنها الصحف ألا تعرفين الصحف مسارح الحياة.
يمر الوقت ببطء وتسير الأحداث بهدوء داخل منزلهما العامر بمكتبة أنيقة تعانق فيها الصحف المجلات، وعلى خلفية موسيقية لكاسيت حديث حل بديلًا عن جرامافون أصابة العطب، وبقى صامتًا شاهدًا على الأحداث يحدق إلى التابلوهات المعلقة على الجدران؛ فلا يوجد من يقوم بإصلاحه مثلما لا يوجد من يعى قيمة هذا الكتب والمجلات؛ هكذا أراد «زهران» توجيهنا؛ فطبقًا لميخائيل باختين والذى قسم الكتابة إلى أسلوبين:
الأول أسلوب ديستويفسكى؛ حيث الشخصيات تتحرك طولًا عرضًا أفيقًا ورأسيًا ولكل شخصية عالمها الذى يحدد مصائرها. أما الثانى طريقة تولستوى فى آنا كارنينا، وهى أن الكاتب هو المحرك الأساسى للأحداث، وهو ما ينطبق على طريقة «زهران» وهذا لا يعيبه، ولا يقلل من طبيعة العمل؛ بل إن القدر لو أمهله قليلا لكان قدم لنا ما هو جديد؛ فهذا هو «زهران» دائم التجريب والتنقيب والتدفق الذى قادنا من خلاله لحديث الجد والجدة عن المسرح.
الجد: وكأن المسرحية قد أعجبتك؟
الجدة: بدا الأمر وكأنه هزل وسخيف مثل الذى تستطيع أن تسمعه بين أصدقاء أو حتى على مقهى.
الجد: قلت لك ألا نغير عادتنا لم يعد هناك إلا المسرح القومى.. لا تنسى هؤلاء الشباب الهواة بمسارح الثقافة الجماهرية يقومون بأشياء جميلة ولكن لا أحد يراها.
يستمر الكاتب فى عرض أفكاره بتحريك دفة الحوار من خلال تحريك شخوصه؛ فأراد من خلال المقارنة بين المسرح القومى ومسرح الثقافة الجماهرية التأكيد على التغيير الذى طال كل شىء، ولكنه أخفق فى تقديري؛ فكان الأجدر به عقد المقارنة بين المسرح القومى والسهرات المسرحية العابرة، ولكنه اختار مسرح الثقافة الجماهرية؛ ليعرج بنا إلى طبيعة هذه المسارح وما تعانيه من مشاكل تتعلق بفنانى الأقاليم. يستمر الحوار بين الجد والجدة التى تقص على زوجها حلما حلمته بالأمس، ومع تصاعد شغف الجد لسماع الحلم تتدرج الجدة فى حكيها؛ حتى وصلت لرؤية زوجها واقفا أمام ضابط شرطة يستجوبه؛ بينما يردد الجد شعرًا وحوله حفيدته واقفة كملاك يرافقه، وفجأة يدق جرس الباب ويأتى أول زائر؛ شوقى ابنها الأصغر؛ والذى غاب

يبث الكاتب أفكاره بتحريك دفة الحوار من خلال تحريك شخوصه؛ فقارن بين المسرح القومى ومسرح الثقافة الجماهرية للتأكيد على التغيير الذى طال كل شىء

عنهما لفترة طويلة يدخل شوقى ومعه دولت زوجته، والحفيدة الملائكية ثريا؛ يعيب شوقى على الوالد استمراه فى عادته القديمة بمطالعة الجرائد القديمة، وتعيب عليه والدته غيابه الطويل وعدم سؤاله على والده المريض، وبينما يدور حوار انسيابى حول الظروف المعيشية وطبيعة الحياة يظهر الابن الأكبر حافظ ومعه زوجته نهال وابنه على ويوجه الجد حديثه إلى حافظ.
الجد: يا أخى ابتسم.. ابتسم مرة لله.. لا أعرف من أين أتيت بهذه السيماء المتجهمة على الدوام وأثناء انشغال الجد بالحديث مع الأحفاد يسأل حافظ شوقى: يبدو أننا تأخرنا، هل تحدثتما فى الموضوع؟
يعود الحوار مرة أخرى عاديًا فحافظ يريد توسيع مشرعاته وكذلك شوقى ومن خلال تفاصيل بسيطة ينتقل الكاتب بذكاء إلى على الذى ينتمى لجماعة دينية.
الجد: ما هى هذه الجماعة أهى الاخوان أم السلفيين.. أم..
حافظ: لا أعرف واحدة من هؤلاء .. يرد على على والده
على: لا شىء من هذا يا بابا.
يبدأ على فى الدفاع عن هذه الجماعات موضحًا مبادءها فهم يحافظون على الصلاة فى مواعيدها والزكاة التى لا يحافظ عليها «حافظ» والده فحافظ اسم على غير مسمى؛ يثور حافظ معترضًا على جرأة ابنه ويستغرب الجد من تصرفات ابنه حافظ؛ الذى لا يصلى ولا يزكى، ووسط كل هذا يوجه حافظ حديثه لشوقى.
حافظ: هل ستقول له أم أقول له أنا وننتهى.
الجد: ماذا ستقول؟
وبعد مراوغة ومماطلة يخبر شوقى والده أنهما يريدان بيع الشقة الكبيرة، وأن هناك مشتريًا عرض ٢ مليون جينه، ولكن حافظ تحفظ على ضئالة المبلغ ورفض بيعها بأقل من ٤ مليون.
شوقي: بالطبع ستكون هناك شقة آخرى سنقوم باستأجراها وسنؤثثها بأحدث الأثاث.
يحاول شوقى تهدئة الموقف لكن حافظ يعلنها صريحة أن بيع الشقة مصلحة للجميع، ووسط كل الحوار الدائر حول بيع الشقة.
يردد الجد: فيما مضى سميتكما شوقى وحافظ اسمان لأحب شاعرين لدى، كنت أقرأ لكما الشعر
شوقى: نعم يا بابا ونحن فى أشد السعادة بهذين الاسمين.
الجد : لكنكما كنتما تتركان الشعر وتلتفان حولى وتركبان فوق كتفى.
نسج «زهران» هذه الجملة بعناية دقيقة فكأن الفعل الطفولى المعتاد كان فى هذه الحالة تأسيس لشوقى وحافظ فيما بعد، ووسط الحديث يدخل حازم ويصاحب دخوله المندفع تحطيمه للفاز الثمين التى تحبه الجده؛ مما يحدث توتر فى الجلسة. تحاول ثريا جمع الفاز لإصلاحها ووسط لوم حافظ وشوقى يدور حديث عن الفاز القديمة التى اشتراها الجد من إحدى المزادات. يحاول الجد أن يلفت انتباه الجده لأن تترك هذا الأمر وتسمع هدية أبنائها فتردد الجدة هدية الفازة تحطمت وتقول هدية.
يبدأ المشهد الثانى بوجود ثريا وحدها تصلح الفاز ويدور حوار جدلى بين على والجد حول بييع الشقة والجد يكرر عدم رفضه للبيع شرط أن توافق الجدة. يعود بنا الكاتب مرة أخرى إلى الجماعت المتشددة.
على: جدى هل شاهدت حلقة الأمس من برنامج السالكون إلى الله؟.
تحدث على عن بكاء الشيوخ؛ بينا حدثه الجد عن التغيير، وسأله هل أحدث هذا البكاء تغييرًا.
على: بالطبع يا جدى.
استرسل على فى حديثه عن صلاة التهجد فى المساجد فى رمضان المنصرم، وكيف كانت

مسرحية

زيارة عائلية



محمد عبد المنعم زهراه

> تقوم المسرحية على تشريح المجتمع المصرى عبر رصد التغيرات والتماوجات التى طالته فى السبعين سنة الأخيرة

المساجد عامرة بالمصلين وكيف تأثر الناس وبكوا.. تابع على حديثه وسط محاولة الجد لكتم ضحكته.

الجد: نعم ما بال الناس يبكون ويعصرون ملابسهم من الدموع فى المساجد ثم يخرجون ليأكل بعضهم البعض. قادنا الكاتب من هذا الحوار إلى عرض زمنين زمن الجد الذى يسمع المسرح ويحب القراءة والتفكير والعلم ويصلى ويصوم بشكل حقيقى دونما الحاجة للتظاهر والتمظهر؛ وزمن حالى شكلى فى كل شىء؛ حتى فى الأسماء (حافظ وشوقي). تابع على حديثه على: إنهم يحاولن على أى حال أن يغيروا من أنفسهم يكفى أنهم ما كانوا ليبكوا أبدًا من قبل يعنى هناك تغيير ولو قليل.

الجد: تغيير!! البكاء هذا مجرد تنفيث انفعالى.

يظهر حافظ وشوقى مرة أخرى ولا حديث لديهما إلا بيع الشقة ويقترح حازم، -والذى دائما ظهر بشكل مفاجىء مناسب لطبيعة دوره- بيع التابلهوات بمبلغ كبير، والجد يكرر موافقته بشرط موافقة الجدة والاحتفاظ بالكتب والصحف.

وحازم يرد: وأنا لا أريد بيع الكتب؛ فهى ليست رائجة هذه الأيام.. يتصاعد الصراع بتصاعد رفض الجدة لبيع الشقة، وفى هذه الأثناء تتمكن ثريا من إصلاح الفاز، ويصل المشترى وتصل الأزمة ذروتها؛ فيردد حازم بمكر: كل ما نحتاجه خطف توقيع جدى. يخبرها حازم أنه يستطيع فعل ذلك مثلما استطاع الاتفاق مع أحد المحلات على بيع التابلوهات والانيتكيات .

شوقى: هؤلاء الناس ليسوا بهذه السذاجة ينبغى أن يعاينون بضاعتهم أولاً.

حازم: لقد عاينوها.

حافظ: ماذا تقول يا ولد كيف عاينوها.

حازم: بكل بساطة لقد احضرتهم الليلة الماضية.

أخبرها حازم أنه استخدم المفتاح الذى أعطاه الجد لحافظ واستغل نومها مبكرًا وأحضر المعاينين، ووسط غضب حافظ وتهدئة شوقى نسيا أو تناسيا الاهتمام بمعرفة الطريقة التى ستمكن حازم من الحصول توقيع الجد. ينتهى المشهد، وباتصال هاتفى من المشترى يبدأ المشهد التالى، ويعرف الجد أن المشترى سيدفع ٣ مليون جنيهًا؛ بينما (حافظ وشوقي) أخبرا الجد أنهما اتفقا على مبلغ ٢ مليون جنيه، وفجأة يدخل حازم ومعه بعض الشباب ويقومون بتقييد الجده أمام الجد لكى يقوم بالتوقيع على العقد، ومن هول الموقف تفقد الجدة وعيها. وفى المشهد الرابع نرى لصان يدخلان ليسرقا الشقة ويدور حديث بينهما عن ضرورة صلاة الفجر، وفى تقديرى أن «زهران» أراد التأكيد على فكرته؛ فوقع فى فخ التطويل والاقحام؛ فهذا المشهد فى تقديرى عبء على المسرحية، وكان أولى به طالما أنه يريد عمل تشريح للمجتمع ككل ان يجعل حافظ وشوقى يتحدثان عن صديق مسيحى متشدد؛ ليؤكد على أن التشدد طال الجميع أو عن طريق موقف عابر لأحد الجيران يتحدث عن المواطنة مثلا. ينتهى هذا المشهد وننقل إلى المشهد الخامس لنرى الجدة فاقدة للوعى ولا ترد على الجد؛ الذى يحدثها فى مونولوجات طولية، ووسط هذه المونولوجات تدخل نهال وتعطى الجد العقد.

الجد : لهذا لم يأت أحد منهم.

نهال : لن يأتوا لا يستطعون بعد أن قال حازم كل شىء.

الجد : آه قال.

نهال : نعم ضغط عليه حافظ وطرده من البيت.

وأثناء الحديث تضع نهال يدها على الجدة أمينة لتجدها ميته. تموت الجدة ولا يصدق الجد وتنهار نهال ويرفض الجد التصديق، وفى المشهد السادس والأخير نرى الضابط الذى سبق وحلمت به الجدة مرتديًا ملابس من خمسينيات القرن الماضى، ونرى ثريا ونهال ويبدو عليها الذعر ونرى أم ثريا تقف بجوارها وتضع يديها على كتفيها كأنها تقبض عليها ويقف الجد وشوقى وحافظ أمام الضابط وفى المشهد نرى الجد يتهم حازم بقتل الجدة، ولكنه يتنازل من أجل ثريا ونهال بينما يتحدث حافظ فى عنجهية -على حد وصف الكاتب- يجب أن تتنازل وشوقى يقول للضابط: هذا موضوع عائلى.

قهوة بطعم غيابها

القصة القصيرة فى ساحة الرومانسية واللغة الشعرية

تمثل المجموعة القصصية «قهوة بطعم غيابها» للروائى والقاص الدكتور أسامة السعيد، والصادرة عن دار مقام للنشر مؤخرًا ٢٠٢٢ بالقاهرة، تجربة أدبية ثرية وحافلة بالجماليات، وتكشف عن خصوصية خطاب أسامة السعيد الأدبى، وقدر عفويته، وأنه يصدر فى إبداعه السردى عن روح صادقة، وعقل مشحون ومشغول بعدد من الأسئلة والقضايا المهمة، منها ما هو وطنى، ومنها ما هو إنسانى، ومنها ما هو جمالى مطلع يرتبط باستخدام اللغة أو التكوين والإنشاء الأدبى القائم على الإشباع الجمالى للذات اللاعبة مع اللغة. ويتميز خطاب هذه المجموعة القصصية بعدد من السمات والقيم الجمالية المهمة والبارزة، منها تشكيل النموذج الإنسانى أو الشخصيات التى يقوم عليها السرد فى هذه القصص.



د. أسامة السعيد

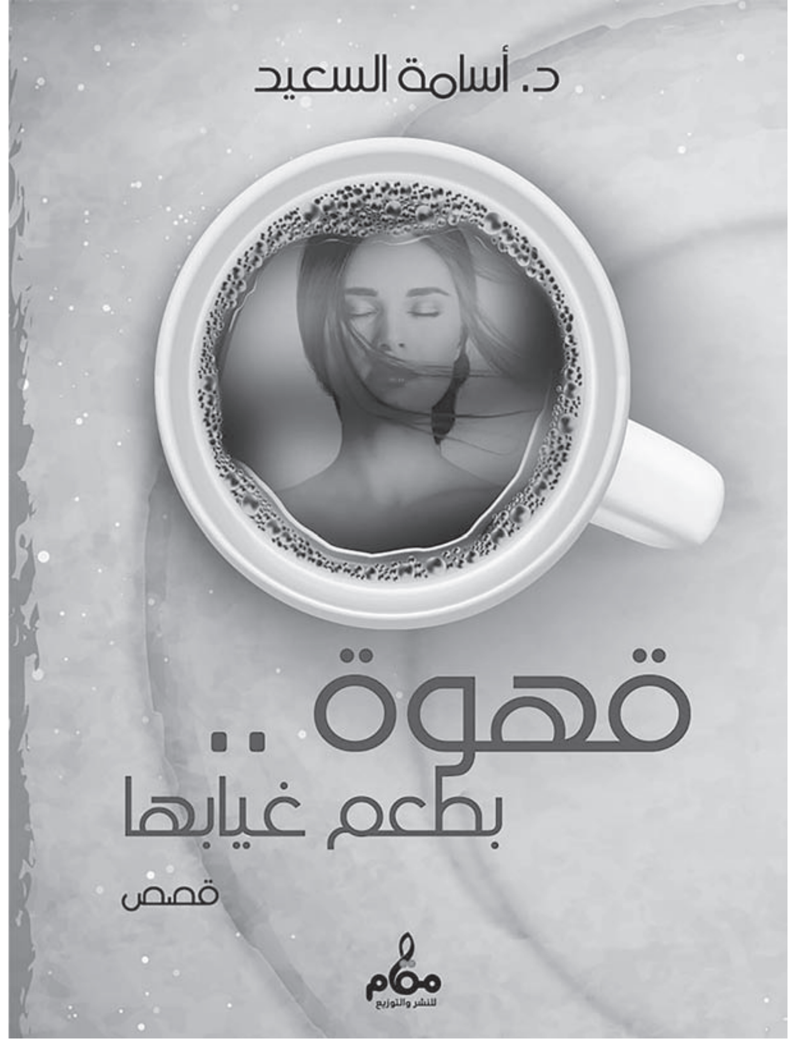


د. محمد سليم شوشة

يبدو أسامة السعيد معنيًا ومشغولا بدرجة كبيرة بتشكيل النموذج أو بناء الشخصية التى يتمحور حولها السرد القصصى، فهو لا يقارب شخصيات سطحية فى تكوينها، بل يكاد يكون عمق الشخصية أو داخلها هو الغاية فى بعض الأحيان، وأحيانًا ما يكون السرد منطلقًا أو متأسسًا فى البداية على الداخل أو على الحالة النفسية، بل فى كثير من الأحيان، وإن لم يكن أغلبها أو كلها، يبدو التكوين الداخلى للشخصيات هو الأساس الدرامى والمحفز والباعث وهو أساس الحكى أو محركه الأول، فصور وجسد حالات عديدة من الاغتراب والفقد والنوستالجيا والقلق والخوف من الموت أو غيرها من المعانى مثل افتقاد الحب أو القلق الناتج عن الحب الضائع أو عدم الوصول إلى الغاية فيه وعدم إشباع الروح أو غيرها من الحالات التى كلها تأتى متجسدة فى نموذج أو منعكسة فى شخصية قصصية واضحة الملامح، بما يجعلها نمطًا لافتًا للانتباه ويستحوذ على مشاعر المتلقى وعواطفه فى بعض الأحيان، فسائق التاكسى الفلسطينى المثقف الذى يدرك الفارق بين الخروج من الوطن والاغتراب عنه بإرادة وضياع الوطن نفسه وعدم امتلاك القدرة على العودة إليه يمثل نمطًا مختلفًا، وتأتى لغة الحوار لديه أو بعض العبارات البلاغية المؤطَّرة بالحكمة والإحكام البنائى لغويًا داعمة لهذا النموذج الذى يبدو كما لو كان خارج أطر الحياة التقليدية، وبخاصة عبارتيه عن الأوطان حين تطرح على موائد الحوار وأن ذلك لا يكون إلا لتقسيمها، والأخرى عن كونه مثل الخيل أو الأحصنة المسنة التى تحتاج إلى لمسات الحنين قبل إطلاق الرصاصة الأخيرة عليها أو التخلص، والأمر نفسه مع شخصية المحارب القديم فى قصة «رحيل ميت» ولغة الحوار الداخلى التى يتحدث فيها عن زملاء السلاح وفقدهم وتصويره لمشاعره تجاه موتهم فى شبابهم وبقائه هو بعدهم أربعين عامًا، وكأنه يستهلك السنين حتى يصل إلى الموت بعد أن يصبح الموت غاية، وهو نموذج إنسانى دال وحال إنسانية شديدة الخصوصية ومفعمة بالقوة والرمزية وتصور حالا من القلق الوجودى العميق وبخاصة حين تحدثت الشخصية عن الفوارق بين الموت فى جبهة القتال فى حرب أكتوبر والموت فى الحياة اليومية العادية بعيدا عن الحرب.

ومن هذا النسق البنائى للشخصيات نجد أغلب الشخصيات لديه، ومثال ذلك شخصية القاتل فى قصة قاتل لوجه الله التى تقارب نموذجًا تختلط فيه ملامح القاضى بالقاتل، فهو نموذج للقاتل العادل أو الشر الاختيارى أو الإنسان الذى يقرر أن يقتل ليخلص العالم من شروره مثل راسكولينكوف بطل رواية الجريمة

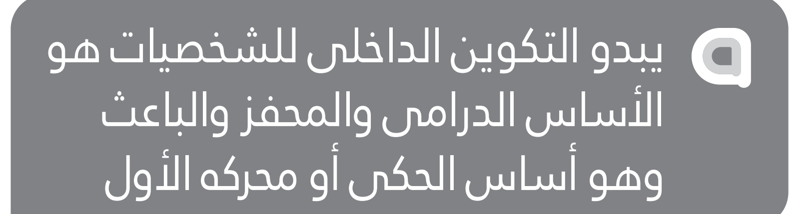




والعقاب لديستويفسكى ولكن على النمط العربى وفى قصة ذات تكوين شعرى بالأساس؛ لأنها تعتمد على فكرة اختباء الموت بداخل الشخصية وإعادة اكتشافه قبيل موته هو، مع دعم إنتاج الشعرية فى السرد عبر استراتيجية تتلاعب بالزمن أو تعتمد مسارًا غير خطى فيه، يعتمد على الاستدعاءات والاسترجاع المرتكز على العاطفة وبخاصة مع التركيز على قصة المرأة التى لجأت إليه، فاقتص من عم رضيعها الذى استولى على ميراثهما، فيصبح هذا الرضيع بعد ذلك طبيبًا معروفًا وتظل أمه توفى القاتل حقه فتزوره كل عام وتمنحه أجره.

والأمر كذلك فى الشخصية الرئيسة فى قصة نوستالجيا التى يشكل فيها علاقة إنسانية خاصة وعميقة بين الإنسان والمكان/ بيت العائلة القديم الذى يصبح قابلا للقراءة الرمزية ويجعل الحكاية أكثر ثراء من الناحية الدلالية؛ ذلك لأن هذا البيت يمكن أن ينفتح على كل ما هو أصيل أو تاريخى أو عاطفى ويمنح طاقات نفسية خاصة للبشر وتتجاوز قيمته التاريخية والإنسانية قيمته المادية. ويصبح بطل الحكاية أو هذه القصة نموذجا دالا على الإنسان الطامح إلى الاحتفاظ بالتاريخ أو تقديره وإعطاء أشياء بعينها حقها. ومن دراما الصراع بين أطراف القصة تكتسب قدرا من توترها الذى يجعلها على قدر من التشويق، حيث فيها طرفان أحدهما يبحث عن المادة ويتحرك فى اتجاه الهدم والآخر يبحث عن العاطفة وبقايا التاريخ والذكريات الدافئة ويتجه نحو التحصن بالبيت وبكوته الصغيرة التى جعلها أسرد أقرب لأن تكون رحمًا حانيًا وعطوفًا، ويدعم هذا لغة الحوار الداخلى التى عبر بها بطل القصة أو الشخصية الرئيسة فيها عن مشاعره مع دخول البيت وكذلك مع استقراره فى الكوة الصغيرة التى حوته بشكل أقرب للأسطورى وكأنها اتسعت له خصيصًا.

تجسد قصص هذه المجموعة حالات من الصراع النفسى القوى، حالات من الاغتراب والشعور العميق بالغربة، بين غربة مكانية مباشرة وغربة أو اغتراب نفسى عن الآخر مثلما هى الحال فى قصة نوستالجيا التى يكون فيها الشخوص فى حال تنافر وتناقض بما يصل إلى ذروة الاغتراب عن الواقع المحيط والاتهام بالجنون أو ربما الاتهام المتبادل بين الأطراف كلها. والحال



نفسها مع القاتل الذى يشعر بالاغتراب ويبدو أنه يقتل فى محاولة بائسة لتهذيب العالم أو قص بعض أشواكه، ومثله المحارب القديم الذى يرى فى عالم الجبهة وحياة الحرب وحتى موتها عالمه المثالى بعيدًا عن هذه الحياة التى يبدو الموت فيها تافها أو يسلب الإنسان قيمته، وهو الآخر يقع تحت حال من الاتهام، فتبدو قصص المجموعة كافة مشحونة بشكل عفوى بحال من الاتهام المتبادل أو يمكن القول بلغة أدق إن ما فيها من حالات الاتهام المتبادل تجعل بناءها الدرامى مشحونًا بالتوتر والقلق والتربص والخوف. وكأنها بالأساس قد قامت أو تأسست فى أعماقها على فكرة تناقض المصالح أو تعارض الغايات، بين من ينتمى لعالم السياسة الرسمية فيكون متهما من السائق الفلسطينى بالمشاركة فيما لا يجدى فى تحرير الأوطان أكثر من ضياعها، وكذلك المحارب الذى نجى من الموت فى الحرب وبدلا من أن يجنى ثمار النصر يقع فريسة لأسئلة عن عدم موته أو استثناء الموت له وسر نجاته وتحاصره الأسئلة، وكذلك الشاب الذى يرغب فى الحفاظ على البيت القديم فيكون فريسة للاتهام بالجنون وفساد العقل لاتصاله القوى بالجدة التى يمكن أن تكون رمزا للتاريخ فى مظهره الحكائى، إذ غالبا بل ربما دائما ما تكون الجدة فى السرد نموذجا دالا على الذاكرة المشحونة بحكايات الماضى وتاريخ العائلة أو تاريخ البلدة أو المنطقة، ورمزا للمعرفة الموروثة.

تجسد قصص هذه المجموعة حالات من الصراع النفسي القوي، حالات من الاغتراب والشعور العميق بالغربة، بين غربة مكانية مباشرة وغربة أو اغتراب نفسي عن الآخر

يبدو خطاب أسامة السعيد القصصي قادرًا على إنتاج الجمال الأدبي من التفاصيل اليومية والحياتية العابرة أو التي تبدو هينة، ومثال ذلك قصة بط بالبرتقال التي يقارب فيها حالات من التناقض والصراع العابر بين البشر نتيجة الاختلاف الطبقي أو تفاوت الجمال وغيرة النساء أو صراعاتهن الناعمة على نحو ما نرى مما يبدو قريبا من المباراة التي شكلها القص في هذه القصة بين النادلة في المطعم الأوربي وزوجة السفير، وهي قصة دالة على قدرته على شحن هذه اللحظات العابرة بالتوتر والتنازع كما لو أن صراع هاتين السيدتين صراع وجودي أو صراع بقاء تعرف كل واحدة منهما فيه قدراتها وتمتلك أدواتها، والأمر نفسه في الصراع العابر الذي خلق منه جمالا أدبيا بارزًا ولافتًا حين عقد مباراة وحلبة صراع قوية بين بائعة السمك وقطة جائعة في سوق السمك، وهي من القصص الجميلة التي تكشف عن وضعيات واستراتيجيات تصويرية مختلفة لديه، كما تتجلى فيها أبرز سمات قصة وهي العفوية، والتأكيد على فكرة أن السرد الجيد ليس بالضرورة يجب أن يرتبط بالقضايا الفكرية الكبيرة أو المسائل التقليدية من كليات الحياة ومسائلها مثل الدين أو السياسة أو الفقر والطبقية والصراع الاجتماعي، ولكن يمكن أن تكون القصة الجميلة مؤسسة على لمحة يومية عابرة وأن المشاعر الإنسانية البسيطة يمكن أن تتبلور في الخطاب الأدبي عبر إحساس وتصوير مختلفين يجعلها مركزا للكون أو يجعلها تأخذ وضعية مهمة وفرضية جديرة بالاهتمام، وهو التصور الأساسي في أدب ما بعد الحداثة ومبادئها.

تبدو نهايات القصص في هذه المجموعة دالة على نسق بنائي مهم يرتبط بقدر العفوية والتسلسل الدرامي الناعم وغير المفتعل، حيث دائما ما تأتي النهايات منطقية وسلسة وبعيدة عن المصادفات أو افتعال أحداث مختلقة أو صادمة بهدف زيادة التشويق أو استدرار عاطفة المتلقي وبلورة قيمة دلالية تراجيدية مثلا، بل غالبا ما تأتي النهايات متوقعة وبسيطة وفي تقديري أن هذا يجعل بناء النص القصصي متسقا مع بعضه وهو ما يمكن أن نتصوره في جوهره يبدو شبيها بتوقع القافية أو خاتمة البيت وقفلته في الشعر الكلاسيكي، حين تكون القصيدة على قدر عال من الاتساق مع نفسها ومع سياقها أو عالمها الخارجي وموضوعها بما يعلي من تفاعل المتلقي معها فيصل إلى حد بعيد من الفهم والتفاعل فيكون قادرا على توقع النهاية، وهذه السمة في السرد في تقديرنا ربما تكون دالة بدرجة كبيرة على غياب مظاهر الصنعة وكأننا دائما أمام حقائق ووقائع فعلية ومحتويات ذاكرة حقيقية حولها الخطاب السردي ووظفها في بنائه بوصفها وحدات تخييلية.

في هذه المجموعة عدد من النصوص السردية التي تدخل تحت نوع القصة القصيرة جدا، والحقيقة هي نصوص متميزة وكنت أفضل أن تكون في كتاب مستقل أو يتم استكمالها لتكون داخل كتاب سردي من نوع ذاته، ولا يعني هذا وجود فجوة كبيرة فكلها أشكال سردية والفوارق بينها هينة، ولكن جمعها مع بعضها في كتاب مستقل بالقصة القصيرة جدا كان سيكون أكثر فاعلية في التدليل على قدرات أسامة السعيد في هذا النوع السردي والأدبي المختلف الذي يؤسس ويرسخ تقاليده الفنية التي تبدو على قدر من الاستقلال والاختلاف عن الألوان الأخرى. فهو في هذه القصص يبدو لاعبًا متشبعًا بالروح الأدبية العفوية التي تقدر على ما يمكن تسميته بالسهل الممتنع، فيتمكن من المفارقات التي هي أساس بناء القصة القصيرة جدا، وتتجلى لديه قدر مطاوعة اللغة للذهنية السردية المشغولة بملاحظة ما في الحياة من مفارقات وطرائف، وأبرز هذه القصص قصة ألوان تلك التي تقارب حال امرأة ظلت تصبغ وجهها بالمكياج وأدوات التجميل حتى اختفى ولم تعد تراه في المرآة وهي تسير في الاتجاه ذاته لبقية قصص المجموعة من نسق التعبير عن الاغتراب ومقاربة حالات التيه والضياع.

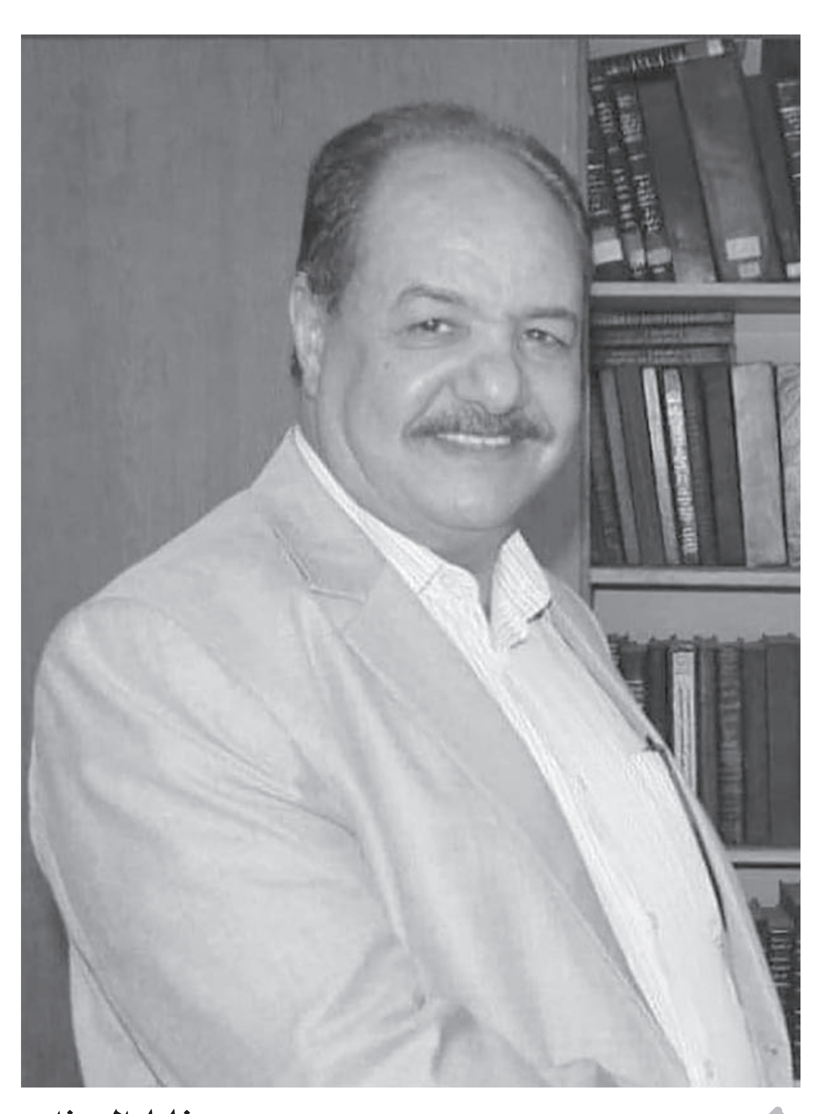
ويبدو في قصصه أن قلة هي التي كانت قادرة على تحقيق ذاتها أو أن تعثر على نفسها وتتخلص من هذا الاغتراب، ولكن يبدو أنها كانت في سبيل تحقيق هذا مضطرة لأن تجعل دورانها عكس اتجاهات البشر وهذا المعنى هو ما تجسده قصة تريض التي لم تعثر المرأة فيها على بغيتها وتحقق غايتها إلا حين كان دورانها في الركض والتريض عكس اتجاه الرجل، وتبدو الشخصية في هذه القصة وكأنها قد اقتنصت هدفها بضعفها أو بقوتها الناعمة حسب التعبير النمطي الشهير. وفي قصة ثروة نجد أن خطاب القص يشكل جماله الأدبي عبر تكثيف المفارقة بين ألم الإفلاس المادي والثراء بالجمال الإنساني والمعنوي، وأفاد كذلك من تركيز اللحظة أو ما يمكن وصفه بتعامد الزمن، حيث يجعل شعاع الزمن مسلطًا على حدثين متقابلين يقعان تحته في تعاقب خاطف أو في تجاور أو في دائرة هذا الشعاع المسلط نفسه، فاللحظة التي يكتشف فيها صاحب الصوت أو الشخصية الرئيسة في القصة إفلاسه وخواء رصيده البنكي هي نفسها التي يشعر فيها بثراء الحياة بالجمال وتتركز فيها أضواء أنوثة موظفة البنك التي تبلغه بهذا الإفلاس أو فراغ الرصيد فيكون مستشعرًا لحالين متناقضتين في اللحظة نفسها، وهنا لا يمكن إغفال دور اللغة وأثرها الجمالي بل مركزية دورها في تشكيل أدبية النص وتجسيد روحه وفكرته الجوهرية.

تبدو نهايات القصص في هذه المجموعة دالة على نسق بنائي مهم يرتبط بقدر العفوية والتسلسل الدرامي الناعم وغير المفتعل

يرى بعض الدارسين والباحثين أن الأسطورة فى أبسط معانيها هى الحكاية الخرافية المبالغ فيها، وقد ارتبطت بصراع الإنسان القديم مع الآلهة وقوى الشر، ذلك الصراع غير المتكافئ؛ حيث تمتلك قوى الشر طاقات وقدرات خارقة وجبارة، بينما لا يمتلك الإنسان سوى قدرات محدودة مقترنة برغبة وعزيمة فى الدفاع عن النفس والأحباب.

جدلية الصراع واستلهام الأسطورة فى رواية «البومة السوداء»

د. علاء أبو المجد



خليل الجيزاوى

إننا من خلال قراءة رواية (البومة السوداء)، نجد أن الروائى المبدع الأستاذ خليل الجيزاوى يغوص فى أعماق ذاكرته؛ ليخرج منها ملامح ريفية تقليدية وصورة ذهنية للريف الذى عاشه فى طفولته وصباه، وفى ثنايا هذه الملامح الريفية التقليدية تم توظيف أسطورة (البومة السوداء)؛ بهدف التعبير عن الصراع بين شخصيتين (الجدة)، و(الساحرة الشريرة)، وجدلية الصراع بين الخير والشر، الصراع بين الحياة والموت، البقاء والفناء، النور والظلام، إنه صراع حى وباقٍ بقاء الدهر.

وفى خضمِّ هذا الصراع صنع الكاتب شخصية أسطورية جديدة؛ أسطورة خُلِقت من رحم المعاناة؛ إنها الجدة، تلك المرأة الريفية التى تسعى إلى الحفاظ على كيان عائلتها، وصون حياة أبنائها، فى صراعها ضد قوى الشر والساحرة نبيلة التى تصاحب الجن، وتستعين بالسحر الأسود، لإلحاق الأذى بعائلة الجدة، فالرواية من هذا المنطلق تحوى أسطورتان: أسطورة (البومة السوداء)، والأسطورة الثانية (الجدة)، وهى خُلِقت من رحم هذا الصراع.

استلهام الأسطورة

عندما يشرع المتلقى فى قراءة الرواية حتى يظل السؤال الملحّ على مخيلته: ترى من تكون البومة السوداء؟ وما سبب تسميتها بهذا الاسم؟ وفى رأيى إن الكاتب كان حريصًا على إغواء القارئ، وإغرائه، وحثّه على مواصلة القراءة، فأجَّل الكشف عن

ملامح أسطورة البومة السوداء وأبعادها وخلفياتها، وأوهمه أن البومة السوداء مجرد وصف للمرأة الشريرة نبيلة، التى تصاحب الجن والعفاريت، لكن بمواصلة القراءة يكشف السرد أن (البومة السوداء) أسطورة من الأساطير المروية فى كتب التاريخ، ولا سيما الكتاب المنسوب للسيوطى (الرحمة فى الطب والحكمة)، وهذه الأسطورة وظفها الكاتب للإشارة إلى جدلية الصراع الأزلى بين الخير والشر.

وأسطورة البومة السوداء تعود إلى امرأة تسمى (سالمة)، شاء قدرها أن تغضب على ابنها، فضربته ضربًا أفضى إلى موته، فندمت وحزنت حزنًا شديدًا، ولم يتقبل عقلها مقتل ابنها الوحيد، فصرخت وبكت، ولطمت خدَّها، وهامت على وجهها فى البرارى والصحارى، حتى مسَّها الجن، وسحرتها بومة كبيرة، فكانت تصيح وتتوعد بملاحقة النساء والرجال فتصيبهم بالعقم، وتأتى على الأطفال فتخطفهم وتقتلهم، ويقع شرها على الأعمال والتجارة فتبور وتخسر، والزروع تفنى وتفسد، والأنعام تهلك وتُقتل، وتواترت الروايات، وزعم الناس أن تلك المرأة تحولت إلى طائر يشبه البومة، لكنها أكبر حجمًا من البومة العادية، بجناح أكبر، ومنقار أطول، وصوت نعيقها أقوى وأكثر حدة، وتكتمل أركان أسطورة البومة السوداء (التابعة أم الصبيان) التى كانت تؤذى الناس وتفجعهم فى أبنائهم، وأموالهم ومواشيهم، ويزيد شرها، فيعلم النبى سليمان عليه السلام بأمرها وفسادها، فأمر بجرها بالسلاسل والأغلال، وعذبها عذابًا شديدًا حتى أعطته (عهودًا سبعة) من علَّقها وتحصَّن بها لا تقربه ولا تؤذيه.

الساحرة نبيلة/ الشر المطلق

انطلاقًا من الأسطورة جاءت شخصية الساحرة الشريرة (نبيلة) التى مثلت قرينة (البومة السوداء) والمعادل الموضوع لحضورها واستلهامها، فقد مثلت شخصية نبيلة أيقونة الشر المطلق بأفعالها، وأعمال السحر الأسود التى تتقنها، والمكائد التى تدبِّرها للعائلة المسالمة المجاورة لها، وقد رسم الكاتب ملامح شخصية المرأة نبيلة من خلال بعدين رئيسيين؛ أولهما السعى لإيذاء الآخرين، والثاني: الانغماس فى أعمال السحر الأسود، وكل منهما يعبِّر عن الشر المطلق، وفى ثنايا الرواية تعبير عن تلك الملامح؛ فهى شخصية شريرة، مسحورة وقرينتها بومة سوداء، سحرها أحد السحرة، فسلَّط عليها الجان والعفاريت التى تتشكل فى صورة كلب أسود أو حمار أسود، ويجوز أن تعاشرها معاشرة الأزواج.

ومن خلال قراءة الرواية نجد أن الكاتب (خليل الجيزاوي) قد أبدع فى رسم ملامح وأبعاد تلك الشخصية ووصفها بكل صفات الشر، فهى «شريرة، حقود، أفعى تسير لتبخَّ سمها وسط الناس، توقع بين الجارات بالنميمة، تتدخل بين الأزواج والزوجات حتى تفسد وتفرق بينهما، نجسة خائنة». (الرواية: ص ٤٧)

فالخالة نبيلة تتصف بكل ملامح الشر، ومن أمثلة ذلك أنها قتلت قطًا أسود، وحرقته وطحنت عظامه، وقدمتها فى طعام زوجها وأختها لتسحرهما، ومن الصور المنفِّرة أنها قطعت بنفسها لسان حمار، وقامت بطبخه مع بعض الأعشاب البرية المعروفة فى أعمال السحر، ثم أطعمت زوجها الطعام المسموم بالسحر الأسود، لتسيطر عليه، ويصير طوع إرادتها ورهن إشارتها، ومن تلك الصور أيضًا أنها حصلت على ماء غُسْل امرأة ميتة؛ لتذهب به إلى ساحر بمدينة دمنهور ليعمل لها سحرين: سحرًا لزوجها؛ كى يطيعها وتسيطر عليه، وسحرًا لأختها المسكينة؛ كى تمنعها من الإنجاب.

بين الساحرة والجدة/ صراع بين الخير والشر

لقد مثَّلت الساحرة نبيلة جانب الشر المطلق، وفى المقابل مثَّلت الجدة جانب الخير المطلق، وفى أحداث الرواية نجد الصراع مشتعلًا بين الجانبين فى سلسلة من الحلقات المتوالية المتتابعة التى لا تتوقف، وقد بدأت ملامح الصراع بين المرأتين فى التشكل من خلال شخصية المرأة الشريرة (نبيلة) وعلاقتها بالجد (خليل أبو صالح)، فقد عشقته، وأرادت أن تتزوجه بعد وفاة أختها، ولكنها لم تجد منه الرغبة فى الزواج بها، ومن هنا بدأت مكائدها وأفعالها الشريرة، فراودته أولًا عن نفسه، فدخلت عليه أثناء نومه، وهمَّت به، لكنه أبى ولفظها، وطردها خارج بيته، وتزوج امرأة أخرى (الجدة أم إبراهيم)، وعاشا معًا حتى أنجبا أطفالًا ثلاثة، ومن هنا تبدأ المأساة، حيث شرعت المرأة فى تدبير المكائد، واعتادت الذهاب إلى السحرة والمشعوذين؛ لعمل أعمال السحر الأسود، تقول الجدة عن تلك المرأة إنها: «زرعت الجن والشياطين والمردة فى كل ركن من أركان الدار، وسلطت علينا جنية الماء التى كانت تسكن عند المصلية، فكانت تخرج من مياه الترعة عند منتصف الليل وتنادى على جدك وأخوالك بالاسم!». (الرواية: ص ٤٥)

ومن تلك المكائد ليلة زفاف الخال الأكبر إبراهيم، الذى عجز أن يدخل على عروسته ليلة الزفاف؛ بسبب العمل المعمول له بواسطة الجن والعفاريت، ولمَّا شعر بالتعب والإعياء الشديد، وأنه لا يقوى على فعل شىء، قرر أن يستحم علَّه يسترد عافيته، ولكنه فوجئ أثناء الاستحمام بأن المياه تتلون باللون الأحمر؛ لون الدماء، يقول الراوى على لسان إبراهيم: «وجدت المياه فى الحلة تحولت إلى اللون الأحمر، ورأيت المياه التى تسقط من جسدى كأنها دم أحمر، وسمعتُ العروسة تصرخ قائلة: قط أسود كبير ينام فوق السرير يا إبراهيم». (الرواية: ص ٤٦)

ولما هم بالخروج من باب الغرفة ليستغيث بأمه، وقف فى طريقه شبح رجل أسود يرتدى ملابس سوداء، وعيناه تشتعل فيهما النيران، ويفتح فمه عن أنياب طويلة وحادة، وصوته كفحيح الأفاعى، وتيقنت الأم أن ابنها معمول له عمل، فذهبت للشيخ حسان الذى أخبرها أن الساحرة عملت عملين مدفونين فى مقابر البلدة.

الجدة/ من رحم الصراع تتخلق الأسطورة

لقد احتوت رواية البومة السوداء على أسطورتين إحداهما تمثل الخير المطلق والثانية تعبر عن الشر المطلق، والجدة كانت رمز الخير المطلق وإرادة الحياة، وعلى طريقة الأساطير الإغريقية، فإن البطل فى مواجهة الشر والقوى الخارقة يتحول إلى أسطورة خالدة، ونفس القول ينسحب على الجدة، التى حوَّلها السرد إلى أسطورة، برغم ضعفها وهوانها وعدم امتلاكها القوة

> حرص الكاتب على إغواء القارئ، وإغرائه، وحثِّه على مواصلة القراءة، فأجَّل الكشف عن ملامح أسطورة البومة السوداء وأبعادها وخلفياتها

اللازمة لحماية أسرتها، إلا إن حبها لأبنائها، وكفاحها وصبرها، وعزيمتها تحولت فى وجدان الكاتب إلى أسطورة تروى وتحكى.

وقد رسم السارد شخصية (الجدة) باعتبارها أمًا تقاتل كى تحمى أبناءها، وتحفظ حياتهم، وفى سبيل ذلك تدخل فى حرب شرسة فى مواجهة أعمال المرأة الشريرة وسحرها الأسود، وفى خضم هذه الحرب الضروس يتحول قتالها إلى أسطورة فى وجدان السارد، فيوجِّه السرد صوب إبراز بسالتها فى ذلك القتال، فهى مستميتة فى الذود عن أبنائها، بكل الطرق والوسائل الممكنة، بدءًا من تلاوة القرآن، وخاصة قراءة المعوذتين وآية الكرسى، وإطالة السجود فى الصلاء، والتضرع لله بالدعاء، إلى جانب إشعال البخور، ورش الملح الخشن، فضلاً عن المداومة على الذهاب إلى المشايخ والعرافين لفك السحر والأعمال، مثل ذهابها إلى الشيخ حسان ليفك السحر التى ما فتئت الساحرة تعمله لأبنائها.

وطوال أحداث الرواية بذلت الأم مجهودات جبارة فى دفع الشر عن أبنائها، ففى ليلة زفافه، سُحِرَ ابنها الأكبر (إبراهيم)، فذهبت مسرعة إلى الشيخ حسان، وعادت ومعها أكياس بلاستيك فيها بيضة أوزة ملفوفة بجلد وجه القنفذ بعد سلخه، وقطعة قماش بها دم الحيضة مكتوب عليها بدم الحمامة، وشريط ورق وخيط دوبارة كلاهما بطول الابن، وبخور عود الصليب الهندى، وبخور عود المحبة تشعل فيهم النار مع جلد وجه القنفذ وقماشة الحيض، وأعطاها الشيخ تعليمات استخدام هذه الأشياء؛ كى ينفك العمل عن ابنها، ويستطيع معاشرة زوجته، وقد وعت الأم التعليمات، ونفذتها بإتقان وإجادة.

ولأن المعركة كانت مستمرة ومتواصلة بين المرأتين؛ فقد عادت الساحرة الشريرة وقامت بسحر ابنها الأكبر مرة أخرى، مما أدى إلى مرضه وشعوره بالألم الشديد، وقد عرفت الأم أن العلاج سيكون عند الشيخ حسان، فذهب إليه مسرعةً، فأخبرها أن ابنها «شرب دم الحيض مخلوطًا فى كوب شربات» وأمرها ألا يأكل إلا العسل الأبيض لمدة أسبوع كامل، وأعطاها حجاب، وأمرها أن تعلقه فى رقبة الابن، وأمرها أن تحصِّن ابنها بالعهد السليمانى الأول، ومعه الهيكل السليمانى، وبالفعل نفذت الأم التعليمات رغبةً فى شفاء ابنها وسلامته، إلا أن الموت كان أقوى من إرادة الأم، فسلبه منها.

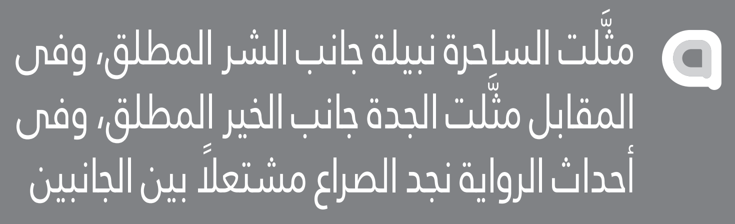
لقد عانت الجدة معاناة شديدة فى صراعها مع المرأة الشريرة، صراع استمر لسنوات طويلة، فقد كانت ترى والمردة والجان والعفاريت تحوم حول بيتها؛ لتؤذى أبناءها، وقد مرَّ خمسة أعوام وهى تحاول أن تمنع الأذى والسحر الأسود عن ابنها الأوسط (جمعة)، ولكنها فقدته، ومن بعده فقدت الابن الأصغر (حميدو)، كما خسرت ابنها الأكبر قبلهما.

كانت أعمال السحر الأسود ومكائد الساحرة الشريرة وتسخيرها الجن والعفاريت سببًا فى وفاة الأبناء الثلاثة، وقد ظلت الجدة تقاتل وتقاوم قدر استطاعتها، وبرغم أنها لم تستطع أن تبعد السحر عن أبنائها، ولم تستطع أن تمنع الموت من خطف أرواحهم جميعًا، وبرغم هزيمتها، فإن الجدة بهذا الكفاح والنضال، والحرب فى مواجهة السحر وقوى الشر، استحقت أن تكون أسطورة يصنعها الكاتب، ويخلِّدُها فى روايته.

البُومَةُ السَّوْداءُ

رواية





القص على مقربة

إن جاز لى اختزال وصف التجربة السردية لـ«آمال الشاذلى»؛ فسأقول: إنها تجربة مجتمعية إنسانية فى بعدها الأعمق، وإذا كان هذا، فى ذاته، مشتركًا موضوعاتيًا بين عموم كتاب القصة أو الرواية، فإنه عند الكاتبة تجسيد لرسالتها الخالصة عبر السرد، وأكاد أقول: إنها لم تحد عنها، ولعل ذلك هو ما يُشعر قارئها كما لو كان مستهدفا شخصيا بما تكتب. باستثناء المجموعة الأخيرة للكاتبة (معارج الروح)، والتى اتكأت فيها على البوح الذاتى الفلسفى، والتأمل فى الفسيفساءات الداخلية للرؤية الساردة؛ يمكننا مقاربة ما زعمناه فى مجموعة (تأتى تباعا)، ففى هذه المجموعة تبدو «آمال الشاذلى» ممتلكة مقدرة سردية مدهشة، وهى تروض اشتعالاتها داخل القصة، ولأنها من الكاتبات التى تولى (الحكاية) فى القصة أهمية خاصة وأساسية؛ فإنها تستعين بعدد من الأقنعة تجعل من (المجتمعى الإنسانى) مقولا قصصيا متجددا على مدار قصص المجموعة.



آمال الشاذلى

د. محمد عليم

فى ظنى أن الكاتبة تعى جيدًا الفرق بين كتابة الواقع، والكتابة الفنية للواقع، لهذا تختار القناع المناسب لكل حكاية تتناولها، وانطلاقًا من ذلك؛ يمكننا التوقف أمام عدد من المحاور التى تبدو لى أساسية فى تلقى تجربة هذه المجموعة.

(١)

الرمز أحد أهم وسائل السرد فى صناعة الحكاية الغرائبية الأقرب إلى عالم الخرافة، وتلك (الغرائبية) أحد أهم الأقنعة السردية لـ«آمال الشاذلى» فى نقدها المضمر للواقع الاجتماعى الرازح تحت وطأة السياسى المتوحش، والكاتبة تستعين بالرمز على تجلية مفارقاتها السردية بموضعة اللامنطقى محل المنطقى فى سرد الحكاية، ففى قصص مثل (طوق النار/ المساحيق/ بفارق ثانية ونصف/ قط وثلة غربان/ رب العربة / سالومى)، نجد قصة (طوق النار) على سبيل المثال، وعبر سرد خال من أية نبرة زاعقة؛ تعكس بشاعة ما عليه الواقع الإنسانى فى مجتمع الكاتبة، هذا النزوع إلى حيادية السرد، يضاعف من الأثر الواقع على المتلقى، لكونه يناقض المنطق الأساس، فما كان مفزعا فى تنامى وحشية الأسود (اللصوص/ الفسدة / الانتهازيون)؛ بات مألوفا، والمستحيل فى أن نصبح نحن طعاما لتلك الأسود؛ بات ممكنا وواقعا، هكذا تقدم الكاتبة رؤيتها القصصية بكثير من المفارقة، وبكثير من الأناقة الجارحة.

تقترب غرائبية الحكاية لدى «آمال الشاذلى» من حدود الأسطورى، عندئذ تتيح لخيالها أحداثا تبدو استحالية، ولكنها ممكنة فى اتساقها مع ذلك الأسطورى، فى قصة (رب العربة) على سبيل المثال، تقف على حدود التوحش الإنسانى، وتتجاوز فكرة الفقر العادية إلى ما وراءها من مآسٍ، فى أحداث بدت اعتيادية على الرغم بشاعتها، فبدلا من أن يجمع رب العربة أو السائق أجرة الركاب نقودا كما تعارف عليه المجتمع؛ فإنه يجمع قطعة لحم يقدمها كل راكب طائعا، وتلك هى المفارقة، ولكن الكاتبة تصعد بالفجيعة درجة أعلى بوحشية السائق فى خطابه العدوانى مع جماعته، وفى النهاية المأساوية التى كشفت عن حالة فناء تام لأحد الركاب، ومات بعد أن استنفد بيع جسده لمتطلبات اعتيادية.

بهذه النهاية المأساوية تضعنا «آمال الشاذلى» أمام السؤال الكبير عند محك الصمت الذى أدى إلى كل ذلك، وتفضح فكرة الاتكالية، وإدمان الانتظار الذى لن يؤدى إلى شىء، اللهم إلا فنائنا جميعا.

(٢)

الناظر فى اختيار الكاتبة لعناوين قصصها فى مجموعة (تأتى تباعًا)؛ لن يجد عناء كبيرًا فى ملاحظة ارتباط تلك العناوين بمحتوى الحكاية فى كل قصة، ومن البدهى أن تكون للعناوين أهميتها فى سرد قصصى الأولوية فيه للحكاية، فالعناوين إما واصفة للحكاية (قصة: المتحول)، أو مستنتجة منها (قصة: المساحيق)، أو مشيرة إليها (قصة: عجين الفلاحة)، أو مغزى لها (قصة: الثرى)، وهكذا..

العناوين هنا إشارية ودالة فى الوقت نفسه، ولا تتوقف غايتها عند هذا الحد، بل تتجاوز ذلك ليصبح العنوان طرفًا أصيلا مع الحكاية فى تخليق دراما القص عبر المفارقة، كما نجد فى قصة (رب العربة) بدلا من سائق العربة، فكلمة (رب) بما تحمله من إشعاعات ثقافية تأخذنا إلى عوالم العطف والحدب والحماية؛ تتخذ فى القصة مسارات مضادة لكل ذلك، ومن ثم يصبح العنوان طرفا أساسيا فى مفارقة تعكس خطرا داهما، ويضع المتلقى فى مهب ريح عاصفة بالرعب، ولا يبقى أمامه سوى أن يتساءل: ما جدوى الصمت والانتظار؟ بهذا تمارس الكاتبة تحريضاتها بنعومة شديدة، وتحقق القصد النهائى بأقصى ما يكون عليه التأثير فى المتلقى، والصعود بوعيه إلى درجة المبادأة بالفعل لا تلقيه وحسب.

(٣)

فى الكتابة القصصية ذات المقول القصصى الواحد يكون من الخطر انتهاج نمط واحد من السرد، لذلك نوعت الكاتبة من أنماط سردها، بما حقق لها متغيرات كثيرة على ثابتها الأصيل (المجتمعى الإنسانى)، ومن بين تلك الأنماط التى انتهجتها الاتكاء على التهكمى الساخر، ولا يأتى (التهكمى الساخر) فى الخطاب القصصى للكاتبة لغاية الإضحاك العابر، ولكنه القناع الذى يخفى وراءه نقدا لاذعا لما تواجهه فى واقع مجتمعها، يستوى فى ذلك العرفى منه والمقدس معا، وإذ تفعل فإن ذلك لا يأتى بغرض الاصطدام الخشن لمحض الاصطدام، وإنما لأغراض أخرى أكثر غورا، أهمها التقويم وتعديل مسارات الرؤى عن بعد، من مثل ما نجد فى قصة (الشاطئ الآخر).

فى هذه القصة لا نجد خطابا قصصيًا ساخرًا على نحو مباشر، بل تصعد الكاتبة فى الأحداث لما يبدو لنا عاديا جدا وربما غير لافت، ونواصل هكذا حتى العبارة الأخيرة التى يشكو فيها البطل الرتابة والملل، وحتى هذا قد لا يبدو غريبا، ولكن قفزة استعادية لأحداث الحكاية توقفنا أمام حالة يمكن وصفها بالعبثية، وتحملنا على التعجب والضحك أولا، فشاكى الرتابة والملل أحد نزلاء الجنة، وبعد أن تنسحب الكاتبة من الحكاية؛ تتناسل الأسئلة: هل يشكو أصحاب الجنة الرتابة والملل؟ هل من الممكن أن يحدث ذلك؟ وتشتعل نار أخرى على صعيد التلقى الأصولى لظاهر النص، وربما ترمى الكاتبة بأبشع التهم، إلا أن للأمر وجهه الآخر، وهو حق العقل فى حرية طرح الأسئلة حول القار فى ثقافتنا، وتحسس مدى الحرية فى مبدأ الاختلاف ذاته، فى مجتمع يقول ويسمع كثيرا، ولكنه يتدبر قليلا.

فى مواضع عديدة فى مجموعة «تأتى تباعًا» تنوع الكاتبة داخل النمط السردى الواحد لتخرج منه بأنماط فرعية أخرى، فالتهكمى الساخر الذى كان مضمرًا فى قصة الشاطئ الآخر، يتكثف حضوره فى متن الحكاية فى قصة (منطقى جدًا)، وهى قصة يتكئ بناؤها الحكائى على مبدأ استبداد الأعلى بالأدنى، ويتجاوز ذلك إلى تطوع الأدنى بالرضوخ للأعلى، والتخوف من التبعات المحتملة لسطوته، وبالعودة إلى العنوان مرة أخرى، نكتشف أنه كان مظلة الدخول للساخر التهكمى، لينسحب على الزوجة المتسلطة للمسؤول الكبير بالتعالى على السكان أولا، وترك الكلب فوكس على سلم العمارة ثانيا، ورضوخ السكان وقبولهم الأمر الواقع ثالثا، وتطوعهم لشراء كلب بديل للمغدور فوكس، على الرغم من غلو ثمنه رابعا، وتحرير محضر بحق راوية القصة كونها الوحيدة التى رفضت الدفع خامسا، فكل شىء بدا ساخرا ومتهكما، بل ومنطقيا أيضا على الرغم من غرابته ولا منطقيته.

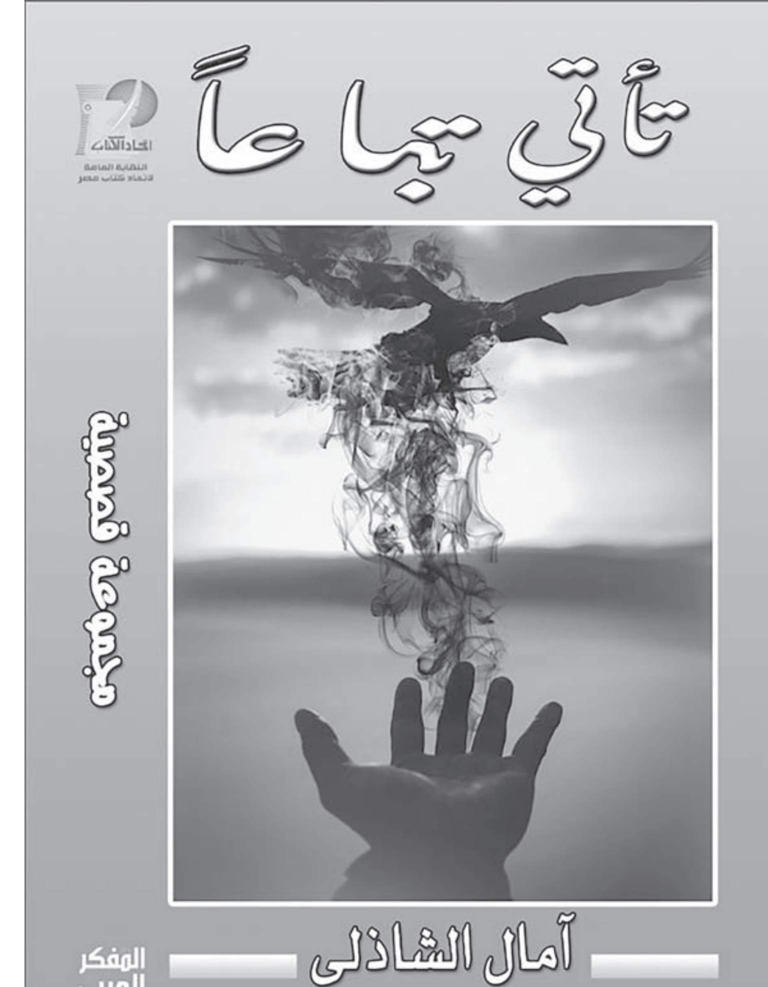
تقترب غرائبية الحكاية لدى «آمال الشاذلى» من حدود الأسطورى، عندئذ تتيح لخيالها أحداثا تبدو استحالية، ولكنها ممكنة فى اتساقها مع ذلك الأسطورى

(٤)

تستبد أولوية الحكاية بفرض أنماطها السردية فى مجموعة (تأتى تباعًا) للقاصة والروائية «آمال الشاذلى»، ومن البدهى (إذا كانت العناية بالحكاية مقدمة على العناصر الأخرى للقصة) أن تلجأ الكاتبة إلى ما يمكن وصفه بسيولة السرد، أى امتداد الحكى على الحوار، هذا الامتداد يلجئ الكاتبة إلى الاستغراق فى الوصف والعناية بالتفاصيل، من مثل ما نجد فى قصة (الوليف) على سبيل المثال، وهذا الامتداد نفسه يفرض نمطا كتابيا فى بنية الجمل واتصالها، فتصل الكاتبة فى بعض الأحيان وتقطع فى بعضها الآخر، فى المقطع الآتى من قصة (الوليف) تتجلى سيولة السرد على النحو الذى قصدت:

« تبدد دفء غرفتهما التى لا تتجاوز مساحتها تسعة أمتار، محاطة بأربعة جدران كالحة لم تصافحها فرشاة الطلاء إلا مرة واحدة منذ ما يربو على خمسين عاما، تنخفض أرضيتها تحت مستوى الشارع بنصف متر وقد تزيد، فإن جلست بجوار النافذة فى الليالى القائظة، لا تقع عيناها سوى على سيقان المارة وأحذيتهم،

عناوين المجموعة إشارية ودالة فى الوقت نفسه، ولا تتوقف غايتها عند هذا الحد، بل تتجاوز ذلك ليصبح العنوان طرفًا أصيلاً مع الحكاية فى تخليق دراما القص عبر المفارقة



بمرور الوقت واكتساب الخبرة؛ صارت تتعرف على جيرانها من انحناءة الساق أو استقامتها، من نحافتها أو امتلائها، من درجة سرعة الخطى أو بُطئها..»

فى هذا المقتطع، تفعل الكاتبة عبر الاستقصاء الوصفى أمرين، الأول: تقديم مشهد وافر بالتفاصيل لمأوى الوليفين البائسين من الداخل، من دون أن تصرح مباشرة بالبؤس، تكتفى فقط بوصف المكان الذى يستنتج منه ذلك، تاركة لقارئها مهمة تحصيل المغزى بجرعات تعاطف متصاعدة، الثانى: تقديم العالم الخارجى المحيط من منظور سفلى للرؤية على صعوبتها، وكأنها تحكى لنا عن مقبورين لا كائنين حيين، هذا الازدواج فى الرؤية بين الداخل والخارج يطرح فكرة الانعزال والتهميش المضافين إلى سوء الحال، وهذا فى مجمله إدانة مطلقة لما عليه الواقع من غياب تام للشفقة.

مما يلفت النظر فى هذه المجموعة القصصية، ومن ثم يعكس انحيازات الكاتبة؛ التركيز على القيمة فى بعدها السلوكى المشتبك مع المجتمعى الإنسانى، ففى قصة مثل قصة (الثرى)، تنضفر سيولة السرد بكل ما هو قيمى متعلق بفكرة العفة، فالبطل المهمش الطاعن فى السن، يصمد فى الحياة على مبدأ الاعتزاز بالنفس، أيًا كانت درجة البؤس التى يعاينها يوميا، هنا تتجلى فكرة التكافل المفرطة فى أثرها حال تحققها، وهو ما سوغ للبطل العفيف فكرة الديمومة، وعندما يفقد تميمته (الجنيه) لم يستطع الخروج لشراء حاجياته، وفضل الموت طائعًا على أن تمتد يده للتسول، لهذا جميعه أهدت الكاتبة كامل المجموعة لبطل قصة (الثرى) فى انحياز واضح لما وراء المفاهيم المؤسسة، فرأت فى الثراء قيمة مغايرة لما اعتاده الناس.

(٥)

للكاتبة منظورها الخاص فى صناعة الحدث داخل القصة، بعبارة بديلة لها انحيازها الخاص لتبئير الهامشى على حساب الأساسى، وهو اتساق تام مع انحيازاتها عمومًا لما هو إنسانى مجتمعى قيمى، من مثل ما نجد فى قصة (تأتى تباعا) عندما تلقى كل ضوئها على حالة خاصة جدا (ضغط الرغبة فى التبول) لدى جندى بسيط فى مهمة بدت خطيرة، لا تحتمل رفاهية التبول، فنسجت أحداثها على مبدأ المفارقة الساخرة بتوحد الطبيعة مع الإنسان وفك أزماته.

عدا ما سبق، لا تبدو لى الكاتبة معنية (ويبدو لى ذلك عن قصد) بصراعات التجريب فى كتابة القصة القصيرة الأكثر حداثة، لذا لن نجد فى هذه المجموعة شواهد لافتة على القصة القصيرة جدا، ولن نجد اشتغالا لافتا على ما يسمى بتداخل الأنواع فى كتابة النوع الأدبى الواحد، كأن تقترب لغة القصة من اللغة الشعرية الشفرية فى كثافتها واكتنازها، وإنما سنجد لذة حكى ومخزون قيم مشدودا بالمثل الأعلى والهم العام والذاتى على السواء.

إن طبيعة بناء القصة فى نهاية الأمر هى اختيار حر للكاتب نفسه، ومجموعة (تأتى تباعًا) جاءت اختيارا من كاتبتها «آمال الشاذلى» التى فضلت أن تسكن تلك المنطقة الآمنة فى السرد، فعوضتنا الكاتبة بالكثير من المحبوب والدافئ والموجع فى تلك الكتابة، وأرى أنها تنأى بنفسها من حيث هى كاتبة، عن كل ما هو مفتعل، وتنشدّ طائعة إلى كل ما هو طازج وطبيعى وفطرى، لذا عندما تصف لنا تفاصيلها تتأكد أنها قد عاينتها، لا قرأت عنها وحسب، لهذا كله كان لها تأثيرها الأعمق فى متلقيها الذى جعلته باستمرار على مقربة منها.

> للكاتبة منظورها الخاص فى صناعة الحدث داخل القصة، بعبارة بديلة لها انحيازها الخاص لتبئير الهامشى على حساب الأساسى

ربما لا يذكر البعض؛ ولا يعرف الكثيرون، «ورق النشاف» الذى كنا نستخدمه ونحن طلبة فى المدارس عندما تنسكب نقطة حبر على ورق كتاب أو كراسة، فيمتصها فورًا. كنت أحيانًا لا ألقى ورق النشاف فى سلة المهملات بعد أن يقوم بمهمته، بل أنظر إلى أثر بقعة الحبر عليه وقد افترشت منه مساحة أكبر من حجمها، وأتمعن فى الأشكال التى تراها عينى لبقعة الحبر المفروشة على ورق النشاف. عندما أستعيد الآن تلك اللحظات البعيدة، أعرف أننى كنت أرى وأقرأ أفكارى ومشاعرى فى أشكال بقعة الحبر؛ فكنت أفهمنى أكثر، وأقترب منى أكثر، وربما تكون هذه بداية تكوّن قدرة ما على الانفصال عن الذات ومناقشتها والتحاور معها؛ بل محاسبتها، كأنها «آخر».

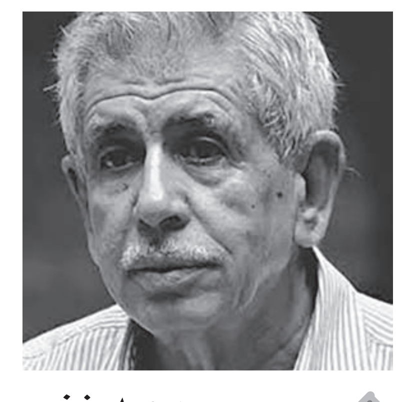
حدائق العراقى محمد خضير

القراءة وكأنك «ورق نشاف»

منير عتيبة

استدعت قراءتى للمجموعة القصصية «حدائق الوجوه» للكاتب العراقى الكبير محمد خضير، والصادرة عن دار المدى عام ٢٠٠٨م، تجربة بقعة الحبر وورق النشاف، التى اكتشفت بعد أن كبرت أنها تستخدم؛ بشكل ما، فى بعض الاختبارات النفسية، لمعرفة كنه وعمق أفكار من تجرى عليهم الاختبارات.

ليست «حدائق الوجوه» مجرد مجموعة قصصية؛ ففيها من البحث الأدبى والتاريخى بل العلمى واللغوى، الكثير، وفيها من الفلسفة، ومحاولة تفكيك جوهر العالم وإعادة بنائه؛ عن طريق الحكايات واللغة، ما يستعصى على الأدوات النقدية الجاهزة، أو حتى التى تحاول أن تكون إبداعية، فهذا العمل الذى يطمح لأن يكون صورة للعالم منذ كان وحتى انتهائه، أو أن يكون هو هذا العالم ذاته، لا يمكن أن يستوعبه قارئ إلا بطريق واحد، هو قراءة العمل ذاته مباشرة، قراءة بجماع العقل والروح معًا، فأحدهما لا يغنى عن الآخر، إذ على القارئ أن يكون «ورق النشاف» الذى تنداح على عقله وروحه الصور والجمل والكلمات والوجوه، ثم يترك لها وقتًا مناسبًا لتجف وتستقر بداخله، ليستمتع بها استمتاعًا غير لحظى ولا منسى، بل هو استمتاع التفكر العميق بالأفكار والصور واللغة بالمجموعة. لذلك فهذا العمل صادم؛ وبشدة، لمن تربت ذائقتهم


محمد خضير

على كتب السرد السهل السطحى التى تنشد متعة لحظية لا تترك فى النفس أثرًا، وهذا الكتاب يصعب قراءته فى جلسة واحدة أو جلسات قليلة على صغر حجمه (١٨١ صفحة)، فالقارئ يحتاج لقراءة كل فصل فى يوم مستقل، ومعايشة ما قرأه على عدة مستويات، لغوية، وبحثية، وفكرية، وهو ما سنفصل بعضه فيما يلى.

وأنت تدخل إلى حدائق الوجوه اخلع عنك كل ما يمكن أن يقيد خيالك أو روحك، أو يكبل عقلك من أفكار وعادات اجتماعية، واشحذ قدرتك على النقاش الحر المفتوح لأبعد مدى، وهيئ ذائقتك للغة نادرة فى تكثيفها ونقائها وقدرتها على السرد بالظلال اللغوية أكثر مما هو باللفظ المباشر. إضافة إلى استنهاض قدرتك على البحث، فهذا العمل لن تقرأه إلا وقد راجعت عشرات الكتب التى كانت حاضرة فى متنه بشكل أو بآخر.

يستهل الكاتب مجموعته بمقطع من قصيدة «أمام باب الله» لبدر شاكر السياب، يقول:«إليك يا مفجر الجمال، تائهون/ نحن، نهيم فى حدائق الوجوه». وهذا الاستهلال ليس مجانيًا، بل أكاد أجزم أنه يرسم خطة الكتاب. فتصدير المجموعة القصصية بشعر كهذا يهيئ القارئ للتعامل مع لغة أقرب إلى الشعرية وإن لم تتخل عن قدرتها القصصية، والتيه الذى يشير إليه السياب هو الذى سيأخذنا إليه الكاتب بصفته «البستانى» الذى يرعى حدائق الوجوه، ليرشدنا إلى ما يراه فى الحدائق من وجوه عديدة، لنعرف ما وراء كل منها، وندرك من منها يشبهنا، ومن يناقضنا، من سيكون بقعة الحبر على ورق أرواحنا، ومن لن يترك بها أُثرًا.

فى الفصل الأول «البستانى»؛ يواصل الكاتب الأخذ بأيدينا إلى حدائقه، بتقديمه للبستانى فى إطار عام من محددات وجوده التى يتحرك خلالها، والتى ستتحرك فيها كل الوجوه التى سنقابلها، فيقول:«لا يعلم عليم من بنى البشر أى الاستعارات أقدم فى تشبيهات هذا العالم، فتأليف كتاب يحوى هذه الاستعارات -منذ اختلاقها حتى اليوم- سيُنتج سفرًا بحجم (مكتبة العالم). لكن الذى يتدبر المعنى فى تشبيه الشاعر رودكى للبشر (بالضيوف فى خان العالم) تتداعى أمام ذهنه استعارات متشابهة عن أدوارنا فى لعبة لا تتوقف على (رقعة شطرنج الحياة) كما يقول شاعر آخر، أو اجتماعنا فى (حديقة العالم) حيث صنّف بستانى طاعن فى السن وجوه البشر فى خمائل بديعة التنسيق، وحيث نحن كما يقول جلال الدين الرومى (ثمرات نصف ناضجة فى شجرة العالم) بانتظار النضج والقطف» ص٧.

يتجول بنا البستانى فى سبع حدائق، فكأنها



ليست مجرد مجموعة قصصية فحسب؛ ففيها من البحث الأدبى والتاريخى بل العلمى واللغوى، الكثير، وفيها من الفلسفة، ومحاولة تفكيك جوهر العالم وإعادة بنائه

فى سرد يمتح من الثقافة الموسوعية والسيرة الذاتية معًا، يقدم لنا الكاتب الأقنعة والوجوه فى كل حديقة، ففى حديقة الأعمار نلاحظ الوجه منذ كان رضيًعا، إلى أن يصير فى الستين

أيامنا كلها، أو كأنها الأسبوع الذى خُلق فيه العالم: حديقة الأعمار- حديقة الصمت- حديقة القرن- حديقة العالم- حديقة النبي- حديقة الحب- حديقة الغفران.

وفى سرد يمتح من الثقافة الموسوعية والسيرة الذاتية معًا، يقدم لنا الكاتب الأقنعة والوجوه فى كل حديقة، ففى حديقة الأعمار نلاحظ الوجه منذ كان رضيًعا، إلى أن يصير فى الستين، وتبدلاته الروحية عبر الوقائع المعيشة، لكن قناع هذه الحديقة يكون ما يشبه الموت، إذ يقدم الكاتب منذ البداية العالم فى جدليته الأبدية: الحياة/الموت. وهو ما يجعلنا نتابع تطور الوجه وملامحه وتقلباته ومسيرته فى الحياة دون أن ننسى قناع الموت المتربص به، لكننا أيضًا ونحن ننظر إلى قناع الموت لا نخشى شيئًا لأن صيرورة الحياة تهزمه دائمًا ببقائها الذى لا يفنى.

لذلك تكون الحديقة التالية التى يأخذنا إليها البستانى هى حديقة الصمت، بقناع رابندارنات طاغور، ذلك الصمت الذى يعلو ضجيجه الروحانى حتى يبلغ السماء، والذى يؤمن بالحياة الدائمة غير المنتهية إيمانًا راسخًا فى هدوئه وصمته «تثمر حديقة الصمت فيجنى الشاعر منها (الحقائق البسيطة للوجود)»ص٦٢.

وقد تبدو النقلة إلى حديقة القرن بقناع جابرييل جارسيا ماركيز؛ غريبة، لكن من يستشعر الحس الموسيقى الكلاسيكى فى بناء المجموعة؛ يجدها نقلة مناسبة تمامًا، فهذا الانتقال من الصمت إلى الصخب، من التأمل العميق المتأنى إلى الخيال المجنون الجامح؛ هو ما يحقق «هارمونية» رؤية العالم من وجوه عديدة تمثلها حدائق المجموعة. لذلك تكون حديقة العالم بقناع خورخى لويس بورخيس نغمة هادئة بعد تلك النقلة الصاخبة، فخيال بورخيس لا يقل جموحًا عن خيال ماركيز، لكن بورخيس يبنى فى المجموعة حديقة العالم التى هى المكتبة/المعرفة التى أنفق الإنسان القرون ليجمعها بذكاء وحكمة، والتى يبدو أنه سيبددها فى لحظة بغباء ورعونة.

ويأخذنا قناع جبران خليل جبران الرسام النائم على باب حديقة النبى، إلى ما يشبه التمهيد الحلمى الفنى للحديقة التالية، حديقة الحب التى تزخر بأقنعة الحب، وقصص الغرام الروائية والواقعية فى تمازج يشبه الحياة بقدر ما يشبه الفن والحلم معًا.

لتنتهى جولة البستانى محمد خضير معنا فى حديقة الغفران وعلى بابها قناع أبى العلاء المعرى، ولكن أى غفران هنا، هل هو غفران ما عرفناه أم ما لم نعرفه، ما فعلناه ورأيناه فى كل الحدائق السابقة أم ما لم نجرؤ على فعله، غفران نطلبه من ذاتنا لذاتنا، أم نطلبه من قوى خارجة عنا، ونحن نتساءل عن حقيقة أنفسنا، أنحن وجوه أم أقنعة فى حدائق العالم؟

لابد أن يكون معك قلم وأوراق كثيرة وأنت تقرأ هذه المجموعة، فكل فقرة فيها تطلب منك بحثًا متنوعًا فى مجالات عديدة، لكى تتفاعل مع عمقها الفلسفى والمعرفى، لا أقول إنك ستفقد تواصلك معها إن لم تفعل، لكنها ستنعكس على عقلك وروحك بشكل أكثر جدية وعمقًا إن فعلت، فالكاتب لم يبذل هذا الجهد المضنى ليسليك وأنت نصف نائم، ربع يقظان، بل يريد أن يوقظك من ثبات الاعتياد الفكرى والمعرفى والشعورى معًا، يفعل كل ما بوسعه ليحقق ذلك، لكن الهدف لن يتحقق إن لم يقم القارئ بواجبه تجاه ذاته وهو يقرأ.

القارئ الذى يعتمد فكرة المترادفات يخسر الكثير من وهج لغة هذه المجموعة، فلم تأت جملة لتؤكد جملة، ولا صورة لتوضح صورة، بل كل جملة، وكل صورة، تحمل مضمونها الخاص، ورؤيتها المحددة، التى بتجاورها تقدم المعنى العام للعمل. وإذا كانت القصة بالأساس فن رامز، إلى يشير إلى أبعد وأعمق مما تقدمه الكلمات بمحدوديتها القاموسية؛ فمحمد خضير ينطلق بالرمز إلى أبعد مداه لتكون حدائقه كلها رمزًا لكل الرؤى الممكنة للعالم، مما يجعل رمزية المجموعة تنطبع على الذات القارئة انطباعًا حفريًا يصعب أن يزول، ويستحيل أن لا يترك أثرًا، يحولنا من «ثمرات نصف ناضجة فى شجرة العالم» إلى كينونات أكثر معرفة ونضجًا.



علاء خالد

شاعر وروائى

إدوار الخراط و«الزمن الآخر»

رواية «الزمن الآخر» لإدوار الخراط، من الروايات التى تركت فىّ أثرًا حتى الآن. وهى الرواية الثانية ضمن ثلاثية تؤرخ لعلاقة حب بين ميخائيل ورامة، وتحولاتها، خلال عقود ثلاثة، بداية من ستينيات القرن الماضى.

كلاهما، ميخائيل ورامة، يعمل فى حقل الآثار، وجوهر وظيفة هذا الحقل هو كشف الماضى، أو ذلك «الزمن الآخر» البعيد عن حاضرنا، بكل ما يحمل من سحر وحنين، وطبقات متراكبة. ولكنه الماضى الذى انقطع عن أن يكون حاضرًا، ومن هنا أيضًا تبدأ الرواية، على لسان ميخائيل بطل الرواية، وتذكر علاقته برامة، أثر لقاءه بها فى أحد المؤتمرات.

داخل الرواية نتنقل بين أكثر من زمن وطبقة لعلاقتهما، عبر تداع حر، تتداخل فيه الأزمنة، فلا تعرف الحاضر من الماضى، فهذا النسيج الروائى انحرف قليلًا عن أن يسكن مثل «الأثر» وينقطع عن الحاضر، بل ظل ممتدًا، وهذا أحد امتيازات «النص» كونه يلعب بالأزمنة عمومًا، ومفهوم «الأثر» بالنسبة له، له شكل آخر.

فى الرواية يحدث نوع من التداخل بين وظيفة أبطالها، اللذين يعملان فى الآثار، مع هدف الرواية نفسه، وهو الكشف عن «الزمن الآخر» الذى عاشت فيه علاقة الحب بينهما، كأن العلاقة أثر ما، كما ذكرت من قبل. هذا الحب الذى كان بينهما تحول إلى أثر يتم النبش فيه بالتذكر ومحاولة إعادة ترميمه عبر هذا التذكر. ترميم الماضى ها هو الذى صنع الحكاية. ولكنه سيظل أثرًا غير قابل للحياة مرة أخرى، مهما حدث من تجدد خيالات الحب.

هذا التداخل بين منهجين للتعامل مع الزمن، أحدهما الزمن المادى وطبقاته التى يسعى إليها الأثرى، والزمن الآخر، السالك فى طبقات الماضى وهو ما يكشف عنه المحب/ الأثرى ميخائيل. فالرواية تبدأ من نقطة النهاية، مثل وظيفة الأثرى يبدأ عمله بعد أن مات الماضى تمامًا وانقطعت صلته بالحاضر.

إننا أمام قصة حب تتجدد عبر الزمن، والكتابة، والزمن هنا ليس الزمن الحاضر، بل «الزمن الآخر» بكل مجازاته، ذلك الزمن المكتمل، زمن الحب.

شىء آخر لا زلت أذكره، ويؤثر فىّ حتى الآن، أن بطلة الرواية رامة قالت لميخائيل، أثناء توهج علاقتهما، إنه لو أراد أن يتركها يومًا وينفض عنه حبها المعذب له، والمستحيل، فترجوه أن يدعها هى من تتخذ قرار الانفصال كأنه قرارها الشخصى، وليس قراره هو. نوع من الكبرياء تفرضه علاقة من هذا النوع تقع بين الحقيقة والخيال. مثلما كان يفسح، ميخائيل، كـ «جنتلمان» للمراة مكانًا لتتقدمه، كأحد تقاليد هذا الزمن الآخر، وهى التضحية بالنفس، فى أبسط صورة.. أضخم صورة لها. هذا التقليد يظل أيضًا فاعلًا داخل العلاقة، ألا يتركها مجروحة، ويمنحها السلاح الذى ستقتله به؛ لأنه يؤدى دوره البطولى للنهاية، فميخائيل ليس محبًا عاديًا، بل شهيدًا.

بالطبع كانت علاقة ميخائيل المسيحى مع رامة المسلمة فى الثلاثية، وهى عكس أعمال أخرى لإدوار، التى دارت أحداثها فى الإسكندرية، كان يركز فيها على المجتمع المسيحى المُحيط بطفولته، ولكنه فى «الزمن الآخر» تحرر من هذا القيد؛ لأنه زمن خارج التوقعات والمواضعات الاجتماعية، يمكن أن تحدث فيه المعجزة. فهذا الاختلاف فى الديانة يكشف عن معضلة لا يحلها الزمن، معضلة تضع الحب على حدود الاستحالة. هذا الزمن الهارب غير القابل للاستعادة، هو ما جمع المسيحى بالمسلمة، كأنه شىء حدث وغير قابل للتكرار من شدة فرادته وقدسيته. «الحب المطلق»، وأى كان الزمن الذى يعيش فيه، هو ما يسعى إليه ميخائيل، وليس العلاقة بحد ذاتها؛ هو ما يحقق الاكتمال. الاكتمال يتحقق فى مفهوم «الحب» ذاته، وليس فى التوحد مع الآخر، فهذا «الحب» جزء من تيار الزمن الآخر السرمدى، الذى تتحقق فيه المعجزة، أو بتعبير إدوار يتحقق فيه الاكتمال.

عزمى عبد الوهاب

شاعر والكون نثر

انتهت إلى الأبد الصورة التقليدية للشاعر ذى النظرة العميقة التائهة المتأملة، والتصرفات المدهشة الملفتة، بل انتهت قدرة القارئ العام على إصدار حكم يقينى، بخصوص قصيدة نثر، إن لم نقل إن وجود الشعر ذاته صار لدى الناس على المحك فى أحيان كثيرة.. فما الذى يجعل القصيدةَ قصيدةً؟ لماذا هى ليست مقالا وليست قصة؟ كيف نفرق بين شاعر حقيقى وشخص قادر على «رص كلمات غريبة وصعبة يسميها قصيدة؟» الإجابة - على بساطتها - غائمة، إنها: ماذا تقول؟ وكيف تقول لعبة الشكل والمضمون، الموقف والأداة، ومن هنا يمكن لقارئ مختارات لشاعر بقيمة «عزمى عبد الوهاب» والتى صدرت تحت عنوان «ذئب وحيد فى الخلاء» عن الهيئة العامة للكتاب، عام ٢٠١٩، أقول يمكن للقارئ أن «يستطعم» رحلة طويلة عبر ثمانية دواوين.. ما الذى يجعلنا نتوقف عندها؟ ما القيمة التى أضافها عزمى إلى رحلة القصيدة عمومًا، وقصيدة النثر على وجه أخص؟



إبراهيم حمزة

ضرورة الشعر/ ضرورة الحياة:

فى كتابه البديع «الحياة والشاعر» يقول ستيفن سبندر: «إن كتابة الشعر اليوم هى ببساطة دليل على أن الإنسان لا يزال حيًا» الكتاب صادر عام ١٩٤٢م وسط كوارث الحرب العالمية الثانية، لذا يرى أن أعظم الشعراء المحدثين هو أكثرهم قدرة على قبول الظواهر الوحشية - غير الشعرية- كالحرب والأحياء الفقيرة والاستبداد؛ لذا فمشكلة الشاعر الحديث هى محاولة الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه.

«هذا الكلام الذى مضى عليه ثمانون عامًا يكاد يفسر تجربة «عزمى عبد الوهاب» بدقة، يقول عزمى نفسه فى شهادة نادرة: «لم يعد هناك مكان إذن لـ «نحن» فلتُظهِر الـ «أنا» رأسها على استحياء، وليكن السؤال: ماذا تريد؟ ولتكن الإجابة: أريد أن أكتب نصا يوازينى فى لحظاتى العبيطة.. فادحة تجاربى المتواضعة، ومع ذلك ما زلت أعيش» لذا فشعره معبر عن أقصى آلام الروح ومواجع انهيار الأمنيات، حيث يبدو الشعر - فعلا - لا يحب الفرح:

«فَقْدٌ وفَقدٌ ثُمَّ فَقدٌ
وكأنَّ أمَّكَ أرْضَعَتكَ دُموعَ هَاجَر
فاختَصَمْتَ مَعَ الفَرحْ» صد ٣١ من النوافذ لا أثر لها.

ومنذ أصدر ديوانه الأول وهو يتصادق

والـوجـع، يـقـول: (يـومـا وتـأتـلـقُ الـقـصـيـدةُ والخـــرابُ) ويـقـول (بـلـدًا يُـؤَرِّخُـهُ الجـيـاعُ) ويقول: (سيلٌ مِنَ الفقراءِ يَخرجُ مِنْ وَرِيدِي) وفى ديوان "شخص جدير بالكراهية" نقرأ (يَقطَعُ الشَّوَارِعَ بِـروُحٍ شَاحِبَـةٍ، وكأنَّهُ علىَ شَفَا مَوتٍ مَجَّانِى) فى هذا الديوان المدهش، يبدو المجازُ مكبلا للنص التفعيلى، القصيدة -قياسًا على ما بعده من دواوين- هى قصيدة مُحَجَّبةٌ، لا تُعطِى نفسَهَا مباشرة، يتعامل فيها الشاعر بروح الصانع، ليمنح صنعته جودتها، الهم العام كان طافحا كطبيعة شعر الشباب:

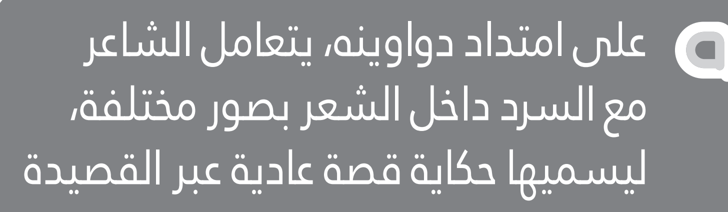
«لعَوَاصِفِ الصَّحراءِ أمْ أُمِّ القُرَىَ؟
أختار أما للمعارك غير أمى
لا مَعَارِكَ ...
جَـاءوُا مِـنَ الـزَّمَـنِ البَعيدِ ويَمَّـمُـوا شَطرَ الجَزِيرَةِ قِبلَةً.
قالوا: اطرحُوُا هَذا الرَّصِيفَ
يَخلو لكم هَـذا الـهَـواءُ مُدَجَّـنًـا» صـ ٦ من الديوان.



الديوان مُحَمَّلٌ بأثقال بلاغية وأحمال مجازية، ورموز وتناصات قرآنية وشعرية وتراثية

الـديـوان مُـحَـمَّـلٌ بـأثـقـال بـلاغـيـة وأحـمـال مـجـازيـة، ورمـوز وتـنـاصـات قـرآنـيـة وشـعـريـة وتراثية، يعود الشاعر لتطبيقها على واقعه المفجع، حيث يبدو أن الشكل دفع بالقصيدة دفعـا إلـى مضمونها، لكن روح «عـزمـى" لا تستجيب لوهدة الماضى، ولا تتخلى هذه الـروح عـن عـقـائـدهـا، فـهـو المحبط المتعب المرهق الوحيد الضائع الساهر، صاحب الغرفة لا البيت، المفتقد دوما لامرأة مرغوبة، وشاى لا يشرب، وتعب لا يذوب:

مُتْعَبَةٌ مِنكَ
-وأنا متعبُ.
- حسنٌ.. فلِمَاذَا هَـذا الجُـرحُ يُحَاوِلُنَا ونُحَاوِلُهُ، ننسَى أنَّا طِينٌ مُتَفَرِّدٌ
حَاوَلَ أنْ يَلتَمَّ، فَدَاسَتَهُ أحذِيَةُ المَارَّةِ». صـ ٤٧.



وحدة العالم / وحدة الذات:

تماما كالأفلام الرومانسية، تسيطر فكرة افتقاد الحبيبة، بسبب فقر الحبيب، ويبدو الزوج كالسارق الناهب لحق لا يملكه، تتكرر هذه اللقطة فى عدد من دواوين الشاعر، فى ديوانه الأول، نقرأ:

«كيف انحنيت ومر «بنك» فوق رأسى
كى أشاهد زوج قلبى تُسْتَبَى».

فى ديوان «الأسماء لا تليق بالأماكن» نقرأ:

سأكتبُ هَذا التَّعَب،
واسمى، واسم صاحبتى
التى قالت منذ عامين: أحبك
ثم تزوجت الآن.

فى ديوان «شخص جدير بالكراهية» نقرأ:

يا أيها الرجالُ:
حبيبتى تزوَّجَتْ أمس
هذا أفضل من أن يَسَطوَ علىَ بيتِهَا لِصٌ مُحتَرِفٌ

حبيبتى تزوجتْ
اغتَصَبَهَا زوجُهَا أمس
هذا أفضل فعلا.

وحـدة هـذه الـتـنـويـعـات تـشـى بـوحـدة عـالـم الـشـاعـر، تـرتـقـى الـفـكـرة وتـتـغـيـر حـول ذات المحـور، الأولـى مـوشـاة بـالمجـاز (مـرَّ بـنـكٌ/ زوج قلبي/ تستبى) ثم فى الثانية تقريرية مفزعة، تنقل المحبوبة من دور (المفعول به) إلى الفاعل: (قال أحبك/ تزوجت) ثم ترتفع شاعرية القصيدة إلى أقصى طاقاتها عبر استخدام السخرية وسلة للتعبير الشعرى، حيث يتوجه فى القصيدة كلها -حبيبتى تـزوجـت أمـس- إلـى شخصيات غير فاعلة بـالأسـاس، ويطلب منها الفعل، والتصرف والـتـغـيـيـر، وهـنـا مكمن تفجير السخرية الحريرية المتسللة، بعكس السخرية الفجة التى لا تناسب لغة الشعر.

كتابة الذات هنا لا يمكن تجاهلها أبدًا، عبر دواويـنـه الثمانية، يقول عزمى فى شهادته: (كل ما أعرفه أنى تخليت عن طموحى الأول بمحاولة الوصول إلى مرحلة تكتبنى فيها القصيدة إلى مرحلة أكثر رحابة أكتب فيها الـنـص -دون تـصـور مُسبق- أنـا أطـمـع فى اصطياد سمكة كبيرة، حتى لو وصلت بها إلى الشاطئ هيكلا عظميا كسمكة «هيمنجواى» فى «العجوز والبحر» فى كل مرة أرمى فيها شباكى أنتظر هذه السمكة، فلينتظر العالم).

قدرة الشاعر على التعبير عن ذاته تصل إلى أقصى حالاتها، كلما تقدمت به خبرة الكتابة، لدرجة أنه لا يخفف قليلا من غلواء كتابته حين يغير مطلع قصيدته إلى:

أنَا الرَّجُلُ العَابِرُ



الذِى يَعيشُ عُطلَةَ الكَلامِ
«القَدرِىُّ» المَهزومُ
مَكْسُورُ الظَّهرِ حتَّى آخرِ قَطرةٍ
مِن عَرقٍ، صَاحِبُ ديوانِ
«شَخْصٌ جَديرٌ بالكَراهيةِ»
أخَافُ أن يَضَعَ صَاحِبِي
«السيدةُ فقدتْ زَوجًا فى الحَربِ»
فِى دُرْجِ الكِتَابةِ الانْتقَامِيةِ،
أنا «المُعْرِفِىُّ»

على امتداد شعر عزمى، سنجد حضورا لذاته؛ لكنه لا يمثل نرجسيته، إنما تمسك الغريق بقطعة من الخشب، سيذكر اسمه كاملا وتاريخ مولده، وفى عشرات القصائد يشير لقصائده السابقة يقول عن «زاهية» مثلا (كتبت فيها ما أزعم أنه شعر) ويقول فى آخر قصيدة بديوانه الجميل «غلطة لاعب السيرك»: طبعا سيطارد الموت، كأنه حادث سير، منذ ديوانى الأول «النوافذ لا أثر لها» إلى ديوانى الأخير«يمشى فى العاصفة».
ستظل لقصيدة عزمى حضورها الذاتى بكل صور الحضور، وتأثيرها الخارق على قارئ يحبه.

النثر المسرود

على امتداد دواوينه، سيتعامل الشاعر مع السرد داخل الشعر بصور مختلفة، ليسميها حكاية قصة عادية عبر القصيدة، وسيتجلى ذلك بقوة واقتدار فى "غلطة لاعب السيرك" حيث يمثل الديوان مرحلة جديدة، تتجه القصيدة فيها نحو الالتحام بغيرها، نحو السرد، صانعا دراما شعرية تتصل القصائد فيها، عبر اتكاءات متكررة لصورة المرأة التى فقدت زوجا فى الحرب، والمرأة التى تجلس أمام البحر، ثم يقدم بشجاعة صورة المرأتين اللتين توحدتا ضد طغيان رجل أو فى محبة رجل واحد: (بدونك/ لن تكون الحياة كاملة/ قبلتك جوهر الفلسفات/أحشاؤك قارة لم تكتشف بعد/ خذينى إليك/ وأغلقى باب الوطن).

مقدار الفكر فى الديوان مضفر باقتدار خبرة الترحال الطويل، فجرد قصيدته من الحواشى والأثقال البلاغية، حتى بالمنظور الحديث، ليتخلص من البلاغة المعتادة، تقول سوزان برنار: «إن اللغة الأدبية تورط الأديب وتضعه فى مأزق أكثر من أية لغة أخرى، ولكن الشاعر إذا ما جدّ فى ترجيح كفة الفكر على كفة الكلمات، ينجم عن ذلك أنه يقع فى البلاغة أكثر»؛ لذا يتوارى التراث بشكله المباشر، وربما لا نرصد سوى (لكنها تحتاج فوق الليل ليلا/ حتى توزع جسمها فى جسوم) منتقلا بدلالة الكرم والترفع عند عروة بن الورد إلى التحلل لدى امرأة القصيدة.

الانتقال من قصيدة لأخرى، يشبه الانتقال من فصل فى رواية لغيره، نفس المتكآت، وذات الشخصيات، والجو العام أو ما يمكن تسميته «تيمة الديوان» بشكل عام، غير أنه يلجأ فى القصيدة الأخيرة فى الديوان -والتى يحمل الديوان اسمها- إلى حيلة سردية بهية، هى القصيدة المدورة، إلى اللعبة الماكرة التى تبدأ بـ(أنا أحب الكتابة) وتنتهى بـ (أنا أكره الكتابة).

وبين الحب والكراهية للكتابة تكمن حياة كاملة، حياة ساخرة سخية بآلامها، التصور ذاته مدهش كحيلة سردية متقنة، تصور أن يعثر صديق على قصائد الشاعر، إيماءً لموته الذى لا يذكره، وتبدأ رحلة بوح عن آلامه ورؤاه وتحولاته، مجرد رجل قدرى (لم أكن أحب النزول إلى الشارع، وأخاف الزحام واللصوص، حتى أن شعرى منحنى هيئة مجنون، أو شخص غائب طوال الوقت).

قدرة الشاعر على الإمساك بلحظة الانتقال الحدثى هى أجمل ما فى القصيدة؛ إذ نتصور أن ميتا يحكى لنا، ثم نكتشف أنه لا يحلم إلا بالعودة إلى الجذور لا أكثر:

«أريد أن أذهب إلى الموت نظيفًا
فقط.. أود أن يحمل الأصدقاء المقربون جثتى،
إلى قريتى التى ابتعدت،
ثم يقولون:
كان ريحا، لم تلوثها أنفاس البشر!»

اعتمد هذا الديوان على دارمية القصيدة، ليتحول إلى سردية منسوجة شعرًا، معتمدًا وبقوة على درامية الحدث الشعرى، ليبدأ ديوانه بـ«تبدأ الحكاية بأكاذيب بيضاء» يحاور الكآبة الوديعة قائلا لها (مرحبا أيتها الكآبة الوديعة/ سوف ندخل الآن فى عتمة/ السيدة التى فقدت زوجها/ فى الحرب).

القصائد التى تتلوها، تنقل صورة السيدة التى فقدت زوجا فى الحرب، وكيف استسلمت لحياة قذرة، شعور الفقد المر، يسلمها للعهر(وتتمتم فى نوبة صدق نادرة/ تلك أوساخي/ لا تغسلها أمطار يناير/ السيدة التى باءت خرقة/ يمسح فيها الرجال أحذيتهم/ فى غرف المتعة القصيرة) ثم يواصل الديوان عرض الأكاذيب البيضاء، عبر قصائد «يتحدث فى الهاتف، رجل سرى وامرأة علنية، التقت بالرجل العابر مرة ثانية، ثم يكتب العابر قصيدة مهزومة.

بشكل عام، لا يمكن اعتبار «عزمى عبد الوهاب» مجرد اسم من أسماء كثيرة جدًا، مرت بفضاء قصيدة النثر، إنه واحد من أكثرهم إخلاصًا وتميزًا وتجديدًا، ومثلمًا سنجد للمخلصين منهم كـ عماد أبو صالح وطارق هاشم، وكريم عبد السلام وغيرهم، لكل منهم صوته، سيظل صوت عزمى نقيًا بديعًا.

***عنوان المقال مأخوذ من مقطع لصلاح عبد الصبور من ديوانه «أحلام الفارس القديم» يقول فيه:**
يا أسير الفؤاد الملول/ وغريب المنى/ يا صديقى أنا/ Hypocrite lecteur/ Mon semblable mon frère/ **شاعرٌ أنت و الكون نثرٌ.**

مقدار الفكر فى الديوان مضفر باقتدار خبرة الترحال الطويل

أضواء على تاريخ الحركة النقدية فى مصر (4)

إيهاب الملاح

1

سعت النخبة الوطنية المصرية منذ بدايات القرن العشرين إلى الجنوح نحو تحديث الوطن، وبلورة فكرة القومية المصرية، فشقت بأقلامها تيارًا ثقافيًا أسهم فى تغذية الفكر المصرى الحديث، وعمل على كسر العزلة الثقافية والفكرية التى فرضت على مصر لفترة طويلة، وعلى بناء جسور من المعرفة الحضارية مع أوروبا، بما يتناسب مع عادات وتقاليد الشعب المصرى.

وقد تبنت هذه النخبة فكرة إنشاء جامعة مصرية ينطلق فيها الفكر من كل قيد، وتقدم كل أنواع المعرفة لكل طبقات المجتمع أغنيائهم وفقرائهم حتى يمكن النهوض بالبلاد والارتقاء بها فى سلك المدنية والحضارة الحديثة، وحتى يتعلم أفراد الشعب معنى الحرية والاستقلال خاصة وأن استقلال الفكر، وتكوين جيل من ذوى المدارك الواسعة، لا يتم إلا بالتعليم والتثقيف، كما أن الاستقلال بلا تعليم هو استقلال منقوص.

هكذا ظهرت الجامعة المصرية إلى الوجود سنة ١٩٠٨، وكان تأسيسها قائمًا على جهود شعبية، أما تمويلها فكان مستمدًا من تبرعات قدمها عدد من الأمراء والأميرات من أسرة محمد على، كما شارك فى تقديمها عدد من أثرياء مصر ولم يتردد كثيرون من المواطنين العاديين فى تقديم مساهمات أخرى مختلفة. وقد بقيت الجامعة المصرية جامعة أهلية حتى سنة ١٩٢٥، حيث تحولت إلى جامعة حكومية رسمية، وقد حملت هذه الجامعة اسم «الجامعة المصرية»، ثم «جامعة فؤاد الأول»، وأخيرًا أصبح اسمها «جامعة القاهرة» وهو الاسم الذى تحمله الآن.

2

وخلال الفترة (١٩١٠- ١٩٢٠)، ظهر على مسرح الحياة الثقافية والفكرية شاب كفيف نشأ فى أسرة فقيرة فى المنيا، قدر له أن يكون هو رأس الحربة، وحامل مشعل النور و«التنوير» فى حركة التحديث والتجديد الفكرى والثقافى (والنقدى) فى مصر ومنها إلى جميع أنحاء العالم العربى كله، إنه طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) الذى كان فى هذه الفترة، فى العقد الثانى من القرن العشرين، فى مرحلة دراسة التخصص الدقيق والحصول على الدرجات العليا.

وقد بدأت هذه المرحلة بدخوله الجامعة القديمة (الأهلية)، حيث درس على يد المستشرقين الأجانب، وأساتذة الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع، واتصل اتصالًا مباشرًا بالعقلية الأوروبية، وبالفكر الأوروبي، فتشرب من أساتذته الأوروبيين فكرة مناهج البحث، وطرح الأسئلة والإجابة عنها، وكان على الفتى القادم من «مغاغة» أن يستبدل بمشايخ أعمدة المسجد الأزهرى أفندية مدرجات الجامعة الوليدة، وأن يسمع من أساتذتها الذين رسخت مكانتهم فى المعارف الحديثة، ومن المستشرقين الذين علّموه الأدب العربى، بطريقةٍ لم يكن له بها عهد، مثلما فعل أستاذه المستشرق الإيطالى (كارلو نالينو)؛ أستاذه فى الأدب العربى، والفرنسى (ديفيد سانتلانا)، الذى أسمعه ما كان جديدًا عليه فى الفلسفة الإسلامية، بوجه عام، والفقه الإسلامى بوجه خاص.

ولكى نظهر الفارق الجذرى بين ما كان سائدًا قبل طه حسين وما جاء به طه

> كان يريد لكلية الآداب أن تكون مثل كليات جامعة «السوربون» المضيئة المتلألئة، والمعروفة بحسن سمعتها العلمية والفكرية فى العالم كله



حسين، سأعرض نموذجًا لبعض النقد الذى وجهه لما كان سائدًا آنذاك من طرق تعليم، ودعوته إلى اكتساب الطرق والمناهج الجديدة، ففى مقدمته لكتاب أستاذه المستشرق الإيطالى الكبير (كارلو ناللينو) عن تاريخ الأدب العربى، وبأسلوبه التحليلى، يقارن طه حسين بين طرائق التعليم التى كانت سائدة آنذاك فى الأزهر، من قراءة عمياء، وتلقين آلى واجترار للقديم، وبين ما تلقاه فى الجامعة على يد الأساتذة الأوروبيين، يقول:

«ويجب أن يتصور القراء من الشباب المعاصرين حياة أولئك الشيوخ الشباب من طلاب الأزهر فى أول القرن، فإذا كان المساء جلسوا إلى أساتذتهم أولئك من الأوروبيين، فسمعوا منهم أحاديث لا عهد لهم بمثلها تُلقى عليهم باللغة العربية الفصحى مع شىء من التواء الألسنة بهذه اللغة، فتقع تلك الأحاديث من آذانهم موقع الغرابة، ومن قلوبهم مواقع الماء من ذى الغلة الصادى، فإذا خلوا إلى أنفسهم بعد ذلك وازنوا بين ما يسمعون وما يرون أول النهار، وما يسمعون وما يرون آخر النهار. وكانوا يسألون أنفسهم كيف أتيح لهؤلاء الأوروبيين ما أتيح لهم من العلم بأسرار اللغة العربية ودقائق آدابها، وكيف لم يُتح هذا النوع من العلم لشيوخهم أولئك الأجلاء».

إن الذى لم يستطع أن يستوعبه المحافظون وقتها من أنصار القديم والانكفاء على الذات (وحتى الآن!) فكرة «المنهج»، أو لوازم «البحث العلمى» المعاصر. فكرة أن تُعيد تأمل وفحص الطريقة التى تفكر وتنظر بها للأمور والقضايا الكبرى، وتتأمل العالم المحيط بك من جوانبه المتعددة، أن تكون قادرًا على امتلاك النظرة النقدية اللازمة للمراجعة والفحص وطرح السؤال، ورغم بساطة الفكرة بل حتى بَدْهَيتها ما زالت تلك أزمتنا الكبرى حتى اللحظة!

3

وهكذا وجد العقل الحر للفتى القادم من «مغاغة» مراحه الذى ساعده على الانطلاق والتحرر من قيود أزهريته، وظهر استعداده للتفوق والنبوغ، ففرغ من علوم الدرجة الجامعية الأولى، وبدا تأثر طه حسين الأول والمباشر بهذه الطرق الجديدة فى درس الظواهر الأدبية، واعتماده فكرة «المنهج» الذى يُؤطِّر الظاهرة محل الدراسة، ويحدد قواعد وخطوات منطقية محددة تجيب عن أسئلة مطروحة، فى مرحلة الدكتوراه التى أنجز فيها أطروحته عن أبى العلاء المعرِّى الشاعر الفيلسوف.

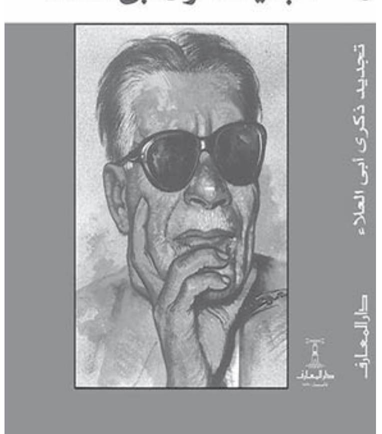
وكان واضحًا تمامًا أن عوامل عديدة قد قاربت ما بين الشاعر الذى عاش ما بين القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين، والفتى الكفيف الذى أنهى أطروحته عن أبى العلاء المعرى سنة ١٩١٤، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره، وقد ناقشها على مرأى ومسمع من الأساتذة والجمهور فى الخامس من مايو ١٩١٤، ونال بها مؤلفها شهادة العَالِمية «الدكتوراه»، ولقب «دكتور فى الآداب».

ونشر طه حسين أطروحته بعنوان «ذكرى أبى العلاء»، وفيها نقرأ صفحات ناصعة جريئة من الفكر الحر المسئول؛ كانت أولى بوادر «العقلانية النقدية» فى درس الظواهر الأدبية فى الثقافة العربية المعاصرة، طُبع الكتاب عشرات الطبعات، وما زال يطبع، ويجد قارئًا فى كل أرجاء الوطن العربى، يقول مؤلفه فى التمهيد: «ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء، وإنما نُريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره».

وهو يرسم فى هذا التمهيد حدود النظرية الفكرية التى يتبعها فى دراسته ونقده، موضحًا أنه يتخذ مذهبًا طبيعيًا ونفسيًا فى التحليل والدراسة، فيقول: «حقائق العلم فى نفسها ثابتة واجبة، فأما الحادث العارض فعلم الإنسان بها، واهتداؤه إليها سواء فى ذلك حقائق اللغة والأدب، وأصول الفلسفة والحكمة. وإذا صح هذا كله فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل على إنضاجها الزمان والمكان، والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين، فإنه أظهر أثرًا من أن نشير إليه، ولو أن الدليل المنطقى لم ينتهِ بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبى العلاء نفسه منتهية بنا إليها، فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أعطاها وأخذ منها، كما سنرى فى هذا الكتاب، فقد هاجم اليهود والنصارى، وناظر البوذيين والمجوس، واعترض على المسلمين، وحاور الفلاسفة والمتكلمين، وذمَّ الصوفية، ونعى على الباطنية، وقدح فى الأمراء والملوك، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد

والتثريب، وهو فى كل ذلك يرضى قليلًا ويسخط كثيرًا، ويطير من الملل والضيق، ومن السأم وحرج الصدر ما يمثل الحياة العامة فى أيامه، بشعة شديدة الظلام».
ثم يتابع: «إن الحادثة التاريخية والقصيدة الشعرية والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل أولئك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية، يخضع للبحث والتحليل، خضوع المادة لعمل الكيمياء».
هذه هى كلمات العميد بنصها وحرفها التى سجلها سنة ١٩١٤، وهى مع منهجه النقدى وبصيرته الاجتماعية ما زالت رائدة، وما زالت تقدمية، وما زالت مناقشته لفكر أبى العلاء الفلسفى والدينى مثالًا نموذجيًا للمناقشة الحُرَّة الجريئة.





4

وهكذا قررت الجامعة مكافأة طه حسين بإرساله إلى بعثةٍ فى فرنسا للحصول على درجة الدكتوراه الكبرى. وذهب الفتى الأزهرى الذى كان قد تعلَّم من الفرنسية ما يعينه على تدبير أموره فى فرنسا. وعلى متن الباخرة التى أقلَّته إلى جامعة مونبلييه، خلع زيَّه الأزهرى واستبدل لبس الأفندية بلبس المشايخ.
وعاش طه حسين فى رحاب جامعة مونبلييه أشهُرًا، يستمع إلى محاضرات أساتذتها، فيرى عالمًا غير العالم، ومناهج غير المناهج، وطرق تفكير مناقضة لما خلَّفه وراءه، سواء فى الجامعة أو الأزهر.. فالحرية التى كان يُقدِّسها الجميع فى مونبلييه، فكرًا وعملًا علميًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا أصبحت واقعًا يُعايش، وتقاليد جديدة تفرض نفسها على الفكر وتتأصل فيه، ولكن اشتعال الحرب العالمية الأولى أعاده إلى القاهرة بأوامر من الجامعة التى كانت تعانى أزمة مالية.
ولكن ما كسبه طه حسين من بعض الخبرة فى مونبلييه، خصوصًا بعد أن استمع إلى ما استطاع إليه سبيلًا من محاضرات الأدب، جعل له رأيًا فى تدريس الأدب العربى فى الجامعة المصرية. وهو الأمر الذى دفعه إلى كتابة مقالاتٍ قاسية عن تخلُّف تدريس الأدب العربى فى الجامعة، وضرورة تطوير طريقة الدرس الأزهرية المتخلِّفة التى كانت تسيطر على نهج أستاذه القديم الشيخ محمد المهدى، فغضب الرجل ورأى فيما كتبه طه حسين إهانة له وتطاولًا عليه.
وقدّم فيه الشيخ المهدى شكوى كادت تُطيح بالبعثة التى كان عليه أن يُكملها، لكن أنقذه بعض أحرار الفكر الذين كانوا على علاقة طيبة بالسلطان حسين كامل الذى أمر بعودته إلى البعثة، فعاد طه حسين إلى جامعة باريس هذه المرة، كى يحصل على درجة الدكتوراه من السربون.
وهناك سيتقن الفرنسية، ويتعلم شيئًا من اليونانية واللاتينية إلى جانب دراساته العربية، ويدرس الاتجاهات العلمية فى علم الاجتماع، والتاريخ اليونانى، والرومانى، والتاريخ الحديث، والفلسفة.
وفى تلك الفترة، سيتعرف على سوزان بريسو الفرنسية التى ساعدته على الاطلاع أكثر فأكثر بالفرنسية واللاتينية؛ فتمكَّن من الثقافة الفرنسية التى أصبح واحد من أبنائها، وأحد الذين يتفاعلون مع متغيرات مَشاهدها فى مرحلة ما قبل الحرب وما بعدها.

5

وعندما أصبحت جامعة القاهرة جامعة رسمية، كان من أهم كلياتها وأكثرها نشاطًا وبريقًا كليتان أساسيتان هما: الآداب والحقوق. وكان نجم كلية الآداب الساطع وعلمها الأشهر هو الدكتور طه حسين الذى كان فى ذلك الوقت فى السادسة والثلاثين من عمره، وكان قد عاد من أوروبا بعد أن نال درجة الدكتوراه من السوربون فى دراسة له عن «ابن خلدون» وهى الدراسة التى ترجمها إلى العربية الأستاذ محمد عبد الله عنان.
وكان طه حسين يريد لكلية الآداب أن تكون مثل كليات جامعة «السوربون» المضيئة المتلألئة، والمعروفة بحسن سمعتها العلمية والفكرية فى العالم كله، ولذلك فقد أراد طه حسين لكلية الآداب أن تحتضن أنبغ الشباب من طلاب مصر، فكان يسعى بنفسه لاكتشاف هؤلاء الشباب وإقناعهم بأن يدخلوا كليته العزيزة عليه والحبيبة إلى قلبه، وهى كلية الآداب، وكان اهتمام طه حسين منصرفًا فى البداية إلى قسم «اللغة العربية» على وجه الخصوص، فقد كان يريد أن يجعل من هذا القسم أداة لتحرير الأدب العربى من حالة الجمود التى كان يعانى منها، وكان يسعى إلى إدخال المناهج الأوروبية الحديثة إلى ميدان الدراسات الأدبية العربية، وبذلك يمكن للأدب العربى أن يخرج من إطار المناهج التقليدية. وقد لجأ طه حسين إلى اختيار بعض الأساتذة المتميزين، وإقناعهم بالعمل فى كلية الآداب، فهو الذى اختار أحمد أمين الذى كان قاضيًا شرعيًا، وأقنعه بأن يصبح أستاذًا بكلية الآداب، فخلع الشيخ أحمد أمين العمامة ولبس الطربوش، وأصبح من أهم أساتذة كلية الآداب فى تاريخها منذ نشأتها إلى الآن.
والأمر نفسه مع أمين الخولى، وآخرين..
(ونستكمل فى الحلقة القادمة).

بين الإنسان والمكان

القائمة القصيرة للبوكر منصفة ومتنوعة

بعد نحو أربعين يومًا من الكشف عن القائمة الطويلة التى تضم ١٢ عملًا أدبيًا، اختارت لجنة تحكيم جائزة البوكر البريطانية المكونة من خمسة متخصصين فى الأدب؛ أربع أعضاء ورئيس ما بين مؤرخين وناقدين إنجليز، ومعهم روائى من الكونغو برازفيل، وأعلنت عن القائمة القصيرة التى تتضمن ٦ روايات مختلفة ومتنوعة ومنصفة للجنسين لكتاب من خمس جنسيات، أغلبهم استعاد نشاطه الروائى بعد سنوات طويلة.

ج. ا

تتضمن القائمة، «جلورى»؛ رواية رمزية ذات طابع سياسى للكاتبة «نوفيوليت بولاوايو» (٤١ عامًا) من زيمبابوى، الأصغر بين المرشحين، مؤلفة من ٤١٦ صفحة وهى الأكبر حجمًا بينها، وهى الرواية الثانية لبولاوايو بعد تسعة أعوام من صدور الأولى «نحتاج لأسماء جديدة» عام ٢٠١٣، وفيها تحاول الحيوانات توصيف حالة القارة الأفريقية بعد نحو مائة عام من حروب مروعة مع المستعمرين.

بينما الأصغر حجمًا «أشياء صغيرة مثل هذه»؛ رواية تاريخية للإيرلندية «كلير كيجان» (٥٤ عامًا) التى وضعتها فى ١١٨ صفحة، وهى روايتها الطويلة الأولى بعد مجموعتين قصصيتين متميزتين بعنوان «أنتاركتيكا» عام ١٩٩٩ و«المشى فى الحقول الزرقاء» عام ٢٠٠٧، ورواية قصيرة بعنوان «تبنى» عام ٢٠١٠، تحلل الإذعان الصامت لمدينة أيرلندية فى الثمانينيات لمعاملة الكنيسة القاسية للأمهات غير المتزوجات.

ورواية «الأشجار» التى تتمحور بين الرعب والكوميديا السوداء للأمريكى «بيرسيفال إيفرت» (٦٥ عامًا) مؤلفة من ١٢٨ صفحة، وهى روايته الثانية والعشرون وله أربع مجموعات قصصية وست شعرية، وتتركز حول سلسلة جرائم بدأت بمقتل طفل قبل نحو ٦٥ عامًا.

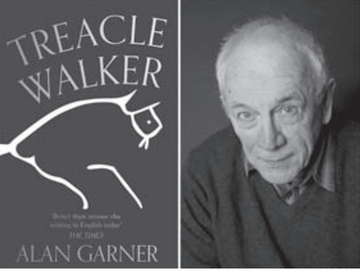
ينضم إليها «الأقمار السبعة لمعالى ألميدا»؛ رواية سريالية للسريلانكى «شيهان كاروناتيلاكا» (٤٦ عامًا)، وضعها فى ٣٨٦ صفحة، وهى روايته الثالثة منذ نشر روايته الأولى «تشينامان: أسطورة براديب ماثيو» عام ٢٠١٠ ثم الثانية «دردشات مع الموتى» عام ٢٠٢٠، وهى ملحمية هجائية تدور أحداثها فى سريلانكا فى خضم الحرب الأهلية عام ١٩٩٠.

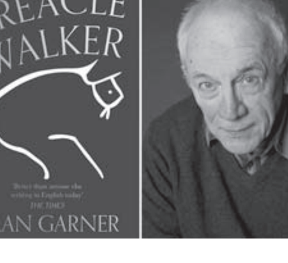
و«يا ويليام!»؛ رواية درامية للأمريكية إليزابيث ستروت (٦٦ عامًا) مؤلفة من ٢٤٠ صفحة، وهى روايتها الثامنة؛ إذ بدأت مسيرتها الروائية بـ «إيمى وإيزابيل» عام ١٩٩٨، تستعيد خلالها كاتبة وأرملة وأم لابنتين بالغتين علاقتها الطويلة والمعقدة مع زوجها الأول ويليام.

وأخيرًا «تريكل ووكر»؛ رواية خيالية للإنجليزى «آلان جارنر» (٨٧ عامًا)، الأكبر بين المرشحين، وضعها فى ١٥٢ صفحة، وهى روايته التاسعة، وقد بدأ رحلته الطويلة مع الكتابة برواية «بريسينجامين غريب الأطوار» عام ١٩٦٠ وحتى روايته السابقة «بونيلاند» عام ٢٠١٢ وله تسع مجموعات قصصية ومثلها من الكتب الفكرية، يرصد فيها علاقة بين جيلين بعيدين.









لا رشدى ولا ماريّاس إلا إذا...

نقلًا عن جريدتى النيويورك المحلية الأمريكية والباييس الأسبانية؛ ساقت مدونة الصالون الأدبى تحليلًا يفيد أنه لا يمكن أن يفوز أى من الروائيين الهندى سلمان رشدى أو الأسبانى «خابيير ماريّاس» (١٩٥١-٢٠٢٢) بجائزة نوبل، وذلك؛ لأن الحملة الغربية لدعم رشدى للفوز بها بدأت بعد تحديد القائمة القصيرة التى تتضمن خمسة مرشحين فى مايو الماضي، وسيُختار الفائز من بينهم، وبالتالى لن يفوز رشدى بها إلا إذا خالفت مؤسسة نوبل القواعد ومنحتها لكاتب خارج القائمة، بينما تسرب أن اسم ماريّاس الذى رحل مؤخرًا ضمن القائمة القصيرة لنوبل، ولكنه لن يفوز بها كذلك إلا إذا خالفت مؤسسة نوبل القواعد ومنحتها لميت، وهو ما لم يحدث منذ مُنحت للسويدى «إريك أكسل كارلفلت» ميتًا عام ١٩٣١ بعدما رفضها حيًا عام ١٩١٩!.

جائزة نوبل لن تذهب إلى رشدى لأنه لم يدخل القائمة القصيرة, ولا لماريّاس لأنها لا تمنح لميت



رحيل رجل المستحيل بعد 102 عام



عشق الكتب والتنس، كتب القصة والرواية وباعت بعض أعماله ملايين النسخ، ومارس رياضة التنس حتى بات مصنفًا فيها، وكتب للصحافة حتى أصبح من كبار كتاب صحيفة النيويورك تايمز، ولكن «ستيرلنج لورد» (١٩٢٠-٢٠٢٢) اكتسب الشهرة الواسعة كوكيل أدبى، وأكثر من مارس المهنة منذ عام ١٩٥٢ وحتى قبيل رحيله بعد ساعات من الاحتفال بعيد ميلاده الـ ١٠٢ بدار الرعاية التى يقيم فيها بفلوريدا، كان لورد مفاوضًا بارعًا لا يعرف الفشل طالما أقنعه العمل، سواء كان أدبيًا أو سياسيًا أو رياضيًا، ولهذا لقبه العاملون فى هذا المجال برجل المستحيل، وساهم فى تغيير القوانين للحفاظ على حقوق الوكلاء بعد رحيل الكتاب وحماية أعمالهم من عبث الورثة.

ساهم ستيرلنج لورد فى تغيير القوانين حفاظًا على حقوق الوكلاء بعد رحيل الكتاب

الخطاب أو الهمجية عند هابرماس

تجاوز الفيلسوف وعالم الاجتماع الألمانى «يورغن هابرماس» الثالثة والتسعين وما زال مهمومًا بالبشرية، يبحث ويتأمل ويتفكر ثم يعيد التحذير من تزايد الخطر الذى بلغ مداه، ومع كتابه الذى صدر توًا «تغيير هيكلى جديد فى المجال العام والسياسة التداولية» يؤكد فطنته وقراءته للمستقبل بعد ستين عامًا من كتابه «التغير الهيكلى فى المجال العام» الذى صدر عام ١٩٦٢، وحذر فيه من الإعلام المضلل وهيمنته وسيطرة النخبة عليه، ولكنه فى كتابه الجديد الذى وضعه فى ١٠٠ صفحة يتحدث عن انفجار وشيك وإن حدث لن ينجو منه أحد، وأن الحل الوحيد يكمن فى تغيير الخطاب الإعلامى النخبوى السائد الذى سيؤدى استمراره إلى انتشار الهمجية بين البشر وفوضى ستهلك الجميع.

Jürgen Habermas

Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik

Suhrkamp

يتنبأ بمستقبل سىء للخطاب الإعلامى قد يؤدى إلى هلاك الجميع



ركود الكتب يضرب فرنسا

رغم ركود سوء الكتب فى فرنسا فإن الإنتاج لا يزال مستمرًا بكثافة



لأول مرة يصرخ مستودع المرتجعات وذلك منذ عام ١٩٧٤؛ والذى يخزن فيه بطريقة صحيحة فائض الكتب فى فرنسا ليعاد تقييمها، واتخاذ قرار بشأنها؛ إما الإبقاء عليها لفترة ما أو التخلص منها عبر آلة كهروميكانيكية ضخمة معدة لذلك، ففى الوقت الذى يعج فيه المستودع بما يزيد على ٤٢ طن من الكتب، فإن هناك نحو ٩٤ عنوانًا جديدًا صدرت خلال الأيام القليلة الماضية، ومن المتوقع أن يرجع منها الكثير لإتاحة الأماكن فى المتاجر للكتب المدرسية مع بداية العام الدراسى الجديد خلال شهر أكتوبر الجارى، يأتى هذا نتيجة حالة الركود غير المسبوقة التى تمر بها مبيعات الكتب بمختلف أنواعها، وعجز دوائر البحث العلمى عن إيجاد حلول.



وداعًا خابيير ماریاس رائد التأمل والتغيير

إعداد وترجمة: نجوى عنتر

عن عمر ناهز السبعين عامًا غادر عالمنا أحد أهم الروائيين فى الأدب الناطق بالإسبانية فى النصف الثانى من القرن الماضى وبدايات القرن الحالى، وهو الإسبانى خابيير ماریاس، إثر عدوى مرض رئوى أودت بحياته. وُلد ماریاس فى مدريد، فى العشرين من سبتمبر لعام ١٩٥١، وهو أحد أبناء الفيلسوف وعضو الأكاديمية الملكية الإسبانية، خوليان ماریاس. لم يكن ماریاس يبلغ من العمر سوى عام واحد عندما اضطرت عائلته للسفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية إثر مهاجمة والده لنظام فرانكو فى فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية. وهناك وجد ماریاس نفسه وسط مغارة من الكتب تحيط كل أركان البيت، فيبدأ بقراءة رحلات جلفر والكسندر دوماس، محاولًا أن يبدع فى إنتاج قصص مصورة أشبه بقصص تان تان التى سحرته فى طفولته. فى عام ١٩٧٣، عاد ماریاس إلى إسبانيا للدراسة فى جامعة كومبلوتنسى بمدريد، ليحصل على شهادة فى الفلسفة والعلوم الأدبية. وماریاس ليس كاتبًا بارعًا فحسب، فقد ذاع صيته أيضًا كصحفى ومترجم لامع بمشاركات فى دوريات محلية وعالمية. فقد صدر له فى الأعوام الأخيرة كتاب «أقسم



ألا أقول الحقيقة أبدًا» (٢٠١٥)، وهو كتاب يجمع خمسة وتسعين مقالًا نشر لخابيير فى الفترة ما بين ٢٠١٣ وحتى ٢٠١٥. أما عن ترجماته، فقد نجح خلال مسيرته المهنية أن ينجز ببراعة ترجمات لـ جوزيف كونراد توماس هاردى، توماس براون، ولورنس ستيرن، حتى إنه حاز على الجائزة القومية للترجمة (Premio Nacional de Traducción) فى عام ١٩٧٩. نظرًا لبراعته فى ذلك المجال، قام مارياس بتدريس مادة «نظرية الترجمة» فى كل من معهد اللغات الحديثة والمترجمين بجامعتى كومبلوتنسى وأكسفورد.

عن خصائص أدب مارياس، فقد سلَّطت أعماله الضوء على عمق المشاعر الإنسانية، من حب، خسارة، خيبات، إلخ، فيُعد مارياس من أكثر الكتاب دقة وحساسية. أجمع النقاد على أن أسلوب خابيير لا يتسم بكونه أسلوبًا أدبيًا بما فى الكلمة من معنى فحسب، بل إنه وسيلة لتأمل الكون من حوله وانعكاسه فى صورة عمل أدبى متكامل: كتاباته هى التفكُر فى الحدث، ثم جلبه إلى متناول القارئ.

ولمارياس أكثر من خمس عشرة رواية، نذكر منها «قدرات الذئب» (١٩٧١)، والتى أهداها إلى اثنين من أساتذته، وهما خوان بينيت وبيسنتى مولينا. «كل الأرواح» (١٩٨٩)، «قلب أبيض جدًا» (١٩٩٢)؛ والتى لفتت إليه الأنظار كأحد أبرز الكتاب فى إسبانيا، «غراميات» (٢٠١١)، «هكذا يبدأ الأسوأ» (٢٠١٤)، وغيرها. عن «غراميات»، التى ترجمها للعربية صالح علمانى، فتتناول حياة شابة تُدعى ماريا، تعمل فى دار نشر فى مدريد ترتاد ماريا يوميًا أحد مقاهى العاصمة، وإذا بها تتابع رجلًا وامرأة يُثيران اهتمامها. لكنها، بعد مرور بضعة أيام تشعر بالفراغ والحزن حيال غيابهما المفاجئ عن المقهى، لِتكتشف فيما بعد أن متشرّدًا قد قتل الزوج، ويخطر لها أنها تعرفهما معرفة كافية لتُعزى أرملته. فتفعل. وهنا يبدأ تورطها فى حياة تلك الأرملة وتداعيات وفاة زوجها. وُصِفت تلك الرواية -من قِبل عدة مصادر ومنها جريدة الـ باييس الإسبانية- بأنها إعادة ابتكار لرواية الجريمة، وكأنها تحقيق ميتافيزيقى على يد كاتبها. وفى عام ٢٠٠٢، نُشر «وجهك غدًا»،



وهو عمل ضخم فى ثلاثة أجزاء تتخلله ملامح السيرة الذاتية لمارياس، وبه يعتلى قمة نُضجه الفكرى والأدبى. وتتردد فى رواياته تلك، والتى اختار عناوينها بدقة بالغة، عبارات تتماهى فى تصوير لحظات الأزمة الإنسانية بأعمق تفاصيلها فى ظل واقع يفتقد للإنسانية. فيرى فمارياس أن الروائى الحقيقى لا من يعكس الواقع فحسب، بل اللا واقع. وقد نُشرت له أيضًا عدة مجموعات قصصية، منها «طابع سيئ» (٢٠١٢)، وهى انتقاء لعدة موضوعات تتلاحم فيما بينها حول الرغبة فى حل اللغز، الوصول إلى الحقيقة، الانتقام، الحب كعاطفة تقودنا إلى الموت، إلخ. ولا نغفل عن ذكر أحد روائعه القصصية، وهى مجموعة «عندما كنتُ ميتًا» (١٩٩٦). وفيما يلى نستعرض مُقتطفًا لإحدى القصص التى تتضمنها تلك الأخيرة، والتى والتى تحمل الاسم ذاته، «عندما كنت ميتًا»:

لطالما تظاهرتُ بأننى أؤمن بالأشباح... والآن كونى أحدها، أعى لِمَ تُصورها التقاليد كمُشيعين، تُصِر أن ترُدها إلى الأماكن التى ألفتها وقت أن كانت من البشر. الحقيقة أن الأشباح تعود... أرى نفسى الآن، على سبيل المثال، طفلًا على وشك النوم فى فراشه، مواربًا باب غرفته ليتسنى له أن يشاهد الضوء حتى يغلبه النعاس... كُثر مَن تكهنوا بالعالم الآخر أو باستمرار الإدراك إلى ما بعد الموت -إن كان ذلك ما نحن عليه الآن.. الإدراك- ولكنهم لم يضعوا فى الحسبان خطر.. أو بمعنى أدق فزع أن تتذكر كل شىء، حتى ما لم نكن نعلم به: أن تعلم كل شىء..

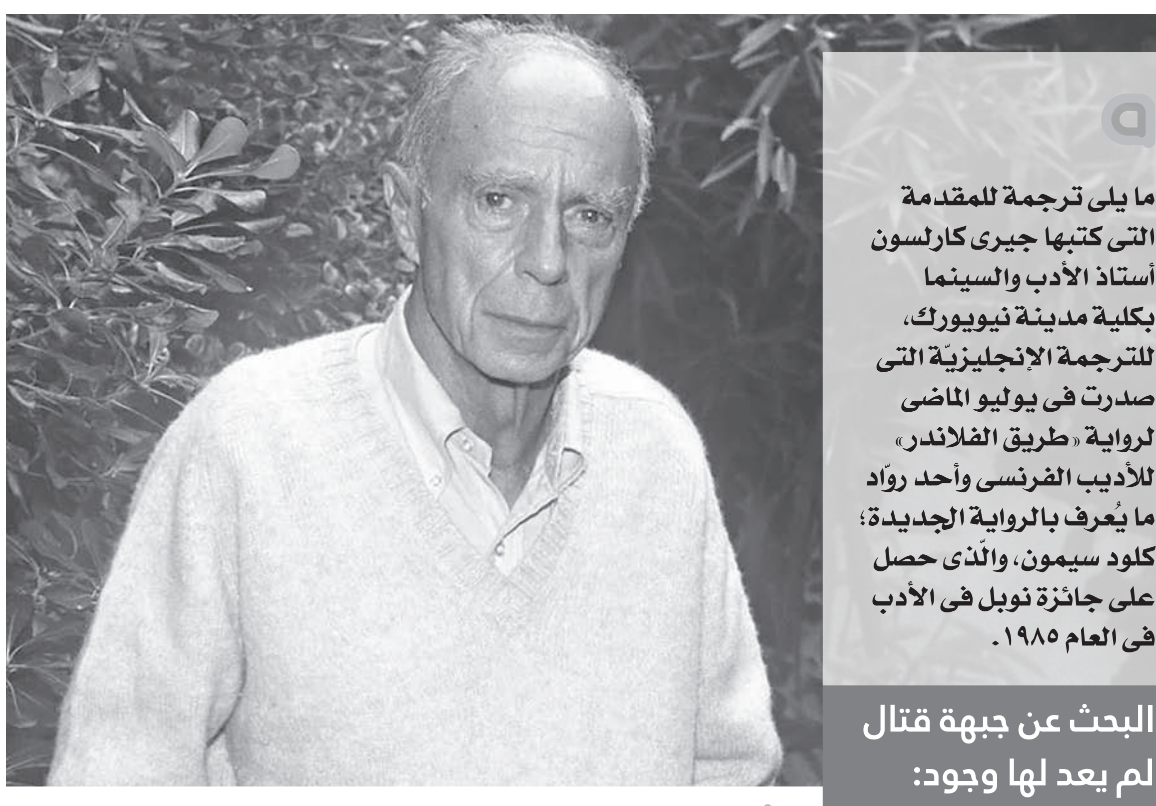
إلى أى مدى تتركنا تلك العِبارة مُعلقين، تضعنا فى المنتصف، أو بالقرب منه فحسب.

فى عام ٢٠٠٨، تم اختياره عضوًا فى الأكاديمية الملكية الإسبانية. حصل مارياس على العديد من الجوائز، نذكر منها: الجائزة القومية للأدب (Premio Nacional de Literatura) فى عام ٢٠١٢، جائزة رومولو جاييجوس للأدب (Premio Rómulo Gallegos) عام ١٩٩٥. وفى كل عام كانت الصحافة تتوقع أن تحط جائزة نوبل بين يديه، وذلك منذ أن وضع اسمه على قائمة المرشحين عام ١٩٨٩، ولكنه لم يحظ بنيلها حتى وفاته. ونظرًا لما لمارياس من مكانة فى تاريخ الأدب الإسبانى بشكل خاص والعالمى بشكل عام، فقد ترجمت العديد من أعماله إلى عدة لغات حول العالم. أثار خبر وفاته، فى الحادى عشر من سبتمبر لهذا العام، ضجة كبيرة فى إسبانيا دفعت رئيس الوزراء لأن يكتب قائلًا: «إنه لَيوم حزين لإسبانيا. لقد غادر عالمنا أحد أعظم الكتاب فى عصرنا».

المصادر:

1- Díaz Navarro, «El cuento español actual: Javier Marías y Juan Manuel de Prada»: Universidad de Complutense, 2003.

2- La página web oficial del instituto Cervantes https://librosel ectronicos.cervantes.es/resources/60393871295d590001da197c



ما يلى ترجمة للمقدمة التى كتبها جيرى كارلسون أستاذ الأدب والسينما بكلية مدينة نيويورك، للترجمة الإنجليزيّة التى صدرت فى يوليو الماضى لرواية «طريق الفلاندر» للأديب الفرنسى وأحد روّاد ما يُعرف بالرواية الجديدة؛ كلود سيمون، والّذى حصل على جائزة نوبل فى الأدب فى العام ١٩٨٥.

البحث عن جبهة قتال لم يعد لها وجود:

كلود سيمون

كلود سيمون و«روايته الجديدة» الكلاسيكيّة، وإمكانات السرد المتشظّى

جيرى كارلسون

ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر

شبّت الحرب العالميّة الثانية فى الأول من سبتمبر العام ١٩٣٩ حين اجتاحت ألمانيا بولندا بقوّة غاشمة. وبعد يومين، أعلنت فرنسا وبريطانيا الحرب على ألمانيا، وشهدت الأشهر الثمانية التالية أعمالًا عسكريّة خفيفة سُميت بالحرب الزّائفة. لكن فى العاشر من مايو العام ١٩٤٠ اندلع هجوم فرق دبابات «البانزر» الألمانية المُخيف؛ فانهارت فرنسا والبلدان المُنخفضة كأنّها خيام فى وجه إعصار، واحتلّ الألمان باريس التى باتت مدينة مفتوحة وعزلاء فى الرابع عشر من يونيو.

كان جنود سلاح الفرسان التقليدى من بين القوات الفرنسيّة التى بارت الدبابات الألمانيّة على الحدود البلجيكيّة؛ رجالٌ يمتطون جيادًا فى مواجهة آلات قتل مُدرّعة، وكان كلود سيمون واحدًا من أولئك الجنود الفرنسيين المنكودين. رسّام أحيانًا وروائى طموح يبلغ من العمر ستة وعشرين عامًا، وابن ضابط قُتل بأولى أيام الحرب العالمية الأولى. وكان سيمون أحد أربعة جنود فقط هم كل من نجوا من سريته، بعد أن شهد مدفعًا آليًا يحصد روح ضابط وحدته فى أحد الأكمنة.

تستدعى الرواية عبر مُنطلقها الاستقصائى قِصّة بوليسيّة كلاسيكيّة

أسره الألمان، إلا أنّه فرّ وشقّ طريقه عائدًا إلى منزل أسرته فى جنوب فرنسا، لكن ما لم يستطع الفرار منه هو ذكرياته عن ضراوة وفوضى وهول القتال والسقوط العسكرى، ورحلاته بعدئذ بحثًا عمّا سيسميه لاحقًا: «الجبهة التى لم يعد لها وجود». تلك كانت التجارب التى لم ينسها حتّى عندما أحسّ أنّها تتحدى الوصف، فكان: «وصف متشظ لكارثة» هو العنوان الأولى للرواية المُستمدّة من تلك التجارب، والتى نُشرت فى العام ١٩٦٠ باسم «طريق الفلاندر».

يستنهض الشّكل المكسور والذّاكرة المتشظيّة مشكلة الوصف، وقد أثبت صندوق أدوات الرواية الواقعيّة عدم جدواه بالنسبة لسيمون الّذى كثيرًا ما يُصنّف؛ فى ارتيابه بشأن المزاعم الإبستمولوجيّة للمذهب الواقعى، جنبًا إلى جنب الكُتّاب الفرنسيين ميشيل بوتور وجان ريكاردو وآلان روب جرييه وناتالى ساروت وآخرين، تحت يافطة الرواية الجديدة Nouveau Roman. آنذاك كان هذا التصنيف أفيد للتسويق قياسًا لفائدته الآن بالنسبة للدقة الجماليّة؛ فلا ريب أنّ سيمون يُشارك أولئك الكُتّاب عدم الثّقة فى الأدب الهادف: «بذرائعه الواقعيّة»، وتبّنى رؤية مفادها قصور السرد واللغة الفادح عن استيعاب التجربة الإنسانيّة.

مع ذلك لا يُمكن لسيمون الاختباء خلف الشكلانيّة؛ إذْ لا يُمكنه مُطلقًا التخلّى عن مُعضلة التاريخ ومشكلات مُقاربة ما يُسميه «حمم» التجربة. وهو يعترف أثناء شرح أسباب ضجره من الرواية الواقعيّة، أنّ كتاباته: «سيريّة فى الغالب» لأنّ: «الواقع يفوق الخيال بكثير». ولكم يتشابه سيمون فى ذلك مع مارسيل بروست ووليم فوكنر؛ الكاتبان الحداثيان اللذان اعتبرهما أستاذاه، وكلاهما استمد إلهامه اللامتناهى من البيئة المُحيطة. كما أنّ تساؤلاتهما بشأن الزمن والتاريخ والسرد واللغة وتصوير الشخصيات والقوى التعبيريّة للفنون غير الأدبيّة، هى نفس تساؤلاته. وكثافة التصميم واللغة الباروكيّة هى نفسها أيضًا فى أعماله.

يقول سيمون فى لقاء صحافى أجراه فى العام ١٩٨٥: «إنّ وجهة نظرى على العكس تمامًا من وجهة النظر الروائى العليم؛ حيثُ يُحاول الروائى اليوم شق طريقه عبر ما يُشبه ضبابًا، وهى ليست مسألة مُفارقة، بل دوار: إذْ يجهل ذلك الروائى الإجابات على تساؤلاته. فأنت تواجه- مثلما هى الحال دائمًا- المجهول وما لا يُمكن معرفته».

CLAUDE
SIMON



THE
FLANDERS ROAD

CALDER

ربّما أحبط سيمون العجز عن إنتاج أى إجابات حاسمة، لكن بدلًا من أن يُخمد ذلك إرادته الفنيّة، حفّزه الموقف على الاستمرار فى: «السعى لشقّ طريقه». وتُساعد هذه الطاقة المتململة والبحث الّذى لا يكلّ، فى تفسير أسلوب عمل القِصّة والأسلوب والشخصيات والبناء فى رواية «طريق الفلاندر»، التى يستهلها سيمون بعناصر القصص التقليديّة الرئيسة، لكنّه يُخضعها لضغوط لازمة مكرورة هى: «كيف تروى، كيف تروى؟».

الحدث الرئيس فى الرواية هو مقتل ضابط سلاح الفرسان النقيب «دو ريكساتش» فى كمين، من منظور أحد أبناء عمومته الأصغر سنًّا؛ جورج، الّذى تصادف تجنيده فى سرية قريبه. تتناثر الأحداث التى سبقت وأعقبت الكمين عبر الرواية أثناء سعى جورج إلى استجلاء ما أفضى بابن عمه إلى الموت. تُرى هل كان مُجرّد سوء حظّ فى الحرب، أم كان انتحارًا مُقنّعًا تعود أسبابه إلى زواجه وتاريخ العائلة؟ أم لشىء ما آخر غير معلوم؟

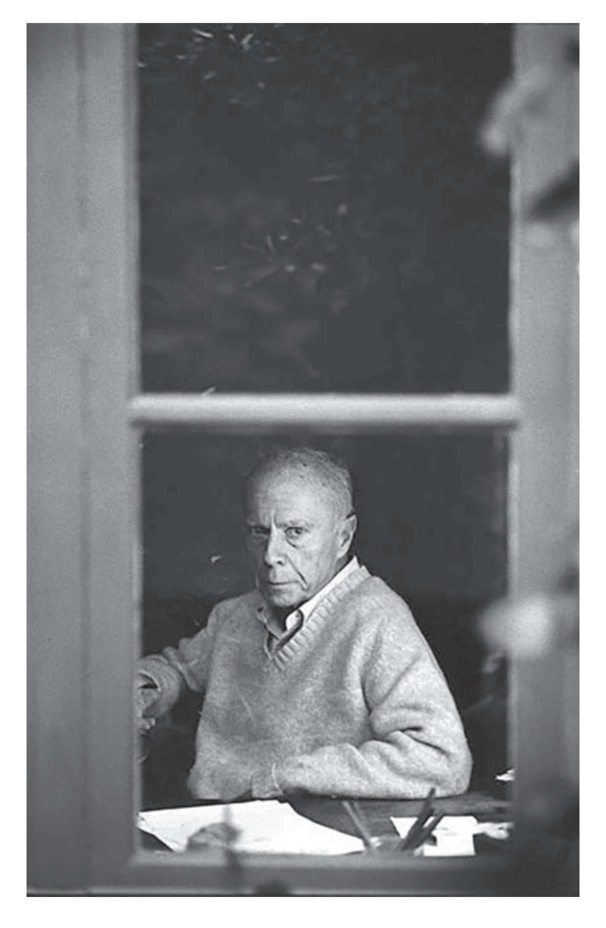
يجمع جورج الّذى نصّب نفسه مُحققًا الأدلّة من مصادر عديدة، فنرى إيجليسيا سائس النقيب الّذى عينه فارسًا أيضًا قبل الحرب، وربّما كان عشيق زوجته الشّابة كورين التى تتحول فى أعقاب الحرب إلى عشيقة جورج فترة قصيرة، ولديها روايتها الخاصّة عمّا جرى. وبلوم رفيق جورج فى الأسر والتحرّى، الّذى يُساعده فى جمع القصص والتفكير فى تأويلاتها. وأمّ جورج؛ سابين، التى توفّر نظرة أطول أجلًا لسلالة آل ريكساتش وتاريخها من الوفيات الغامضة، التى تضم انتحارًا آخر مُحتملًا وإن يكن غير مؤكّد. ويجيئ ويمضى مبلغون ومصادر أخرى يحملون شتّى صنوف أوراق الاعتماد والجدارة بالثقة.

تستدعى الرواية عبر مُنطلقها الاستقصائى قِصّة بوليسيّة كلاسيكيّة تتحرّك للأمام والخلف. عادة ما يؤول البحث فى الحاضر إلى إعادة بناء خطيّة مؤتمنة للماضى، على أنّ ذلك ليس ما يحدث فى «طريق الفلاندر». بل يختلق سيمون عالمًا من الزمن المائع متعدد الأبعاد. يتوقّف الزّمن ويبدأ وينكمش ويتمدد ويكرر نفسه ويُضاعف طبقاته ويُغرق فى الذاتية ويزعم كرونومتريّة آلية، وأكثر.

ومثلما يُلاحظ جورج فإنّ لحظة واحدة فى الواقع يُمكن أن تُصبح: «عندما تحلم أنّ أشياء كثيرة تحدث، وحين تفتح عينيك مرّة أخرى تكتشف أنّ عقارب الساعة تكاد تكون لم تتحرّك على الإطلاق.» وتتقاطع المستويات العابرة بطرائق لا طوعيّة ولا متوقّعة؛ فتتداخل أحداث يوم من أيام ما قبل الحرب فى المضمار مع ذكرى الكمين، وتعود مُخيلة جورج أثناء ممارسته الحبّ مع كورين إلى فراره الفوضوى من ميدان المعركة، ويُحذّر جورج زميله

المُفسِّر بلوم فى معسكر أسرى الحرب أنّه: «يخلط الأمور ببعضها البعض»، وأنّه يخلط بين حياة أحد أفراد ريكساتش فى القرن الثامن عشر وبين حفيد ابنه.
لكن فى حين يُقوِّض الدوّار النّاجم عن البحث والتنقيب الحبكة التقليديّة، إلا أنّه يُنتج أيضًا أشكالًا بديلة من الزخرفة التى تصنع أناقة الرواية وبنيتها المُراوغة. ومثلما كتب مُنظِّر الرواية الجديدة وأحد أوائل المُتحمسين لها جان ريكاردو فى العام ١٩٦٧، فإنّ الرواية تتمتع: «بتماسك صارم وخفى فى آن واحد». وهكذا بمعنى أوسع فإنّ الرواية لا تُفكك الحبكة فحسب، بل: «تنشر عالمًا فى سيرورة التحلل الكامل» أيضًا.
يشمل ذلك حالات مُختلفة من النُظم: العسكريّة والاجتماعيّة والميكانيكيّة والمكانيّة والزمنيّة والفيزيائيّة والسيكولوجيّة والجينيالوجيّة، وكلّها يتفسّخ. ولو أنّ ثمّة مشهدًا وحيدًا فى الرواية يُجسِّد التفسّخ الشّامل فهو: «ما لم يكن كُتلة خشنة من طين جاف... جَوَاد، أو بالأحرى ما كان جوادًا» حيثُ يظهر الجواد المتحلل مرّات عديدة أثناء عبور جورج من جانبه خلال مساعيه الذّاهلة للفرار من الأسر.
ومُقابل قوى التفسّخ نرى صور ورموز وحوافز إعادة اندماج مُحتمل، حيثُ تنقاد الأحداث إلى مجموعات «مُتآلفة» منها تقترح «تعدد أصوات دلالى»؛ إذْ يُقدِّم سيمون مشهد بنية كُليّة: «أردتُ بناء كتابى مثل ورقة برسيم لها مركز وحيد وثلاث حلقات غير متساوية، والجواد النافق هو مركز ورقة البرسيم» وقد استعمل أثناء كتابة الجزء الافتتاحى من الرواية ثلاثة أقلام مُختلفة الألوان؛ حتّى يتيسر له اقتفاء وتصوّر نسيج المواد المتباينة المحبوك الّذى يطرحه على سبيل الاستهلال، وهو يُشبه دليلًا للقارئ يهتدى به على مدار الرواية. ومن ثمّ لو قبل القارئ الطرح يتبدّل التفسّخ السردى إلى إعادة تركيب شعرى.
يخضع الأسلوب هو الآخر؛ جنبًا إلى جنب الشخصيات والأحداث والقصّة، للتفسخ وإعادة التركيب؛ فنرى إيمان جورج باللغة وقدرتها على استحضار الواقع يتأرجح، حيثُ يقول من دون تفكير أثناء نقاش مع أبيه قبل أن يُغادر لأداء خدمته العسكريّة: «لا أريد مواصلة رصّ الكلمات جنبًا إلى جنب، الكلمة تلو الأخرى... ألم يُصبك السأم أنت الآخر؟»
على أنّه يُعيد لاحقًا؛ أثناء تبادل القصص مع بلوم خلال سجنهما، تقييم ولع أبيه بالكلمة المكتوبة: «وهكذا بعدما تُصبح كل الكلمات صالحة على الأقل لشىء ما، رُبّما يُمكنه إقناع نفسه داخل منزله الصيفى أنّه من خلال رصّها جنبًا إلى جنب بكل الطرائق الممكنة قد يستطيع على الأقل بين حين وآخر أن يروى الحقيقة بقليل من الحظّ» فالجملة بالنسبة لسيمون ليست سبيلًا مستقرًا للعرض والبيان، بل هى أداة رشيقة للاستكشاف. فتفى الافتراضات بالمتطلبات التى تُنتج مزيدًا من الافتراضات التى تؤدّى لمزيد من المتطلبات، وهكذا.
هَهُنا يُمكن للزمن؛ من بين خصائصه الكثيرة، أن يتحرّك: «من دون أن يتقدّم» وتكثر الأوصاف النعتيّة مثل: «أو»؛ «رُبّما»؛ «ما لم»؛ «رغم أنّ»؛ «ربّما باستثناء»؛ «بعبارة أخرى»؛«أو الأفضل». فيتحقق الاكتشاف عبر ضغوطات التجاور الدلالى لا من خلال القاعدة النحويّة. ويتحدّى التشابه الوظيفى السببيّة.
ينشر سيمون فى الفقرة المُذهلة تلو الأخرى قوة اللغة الفرنسيّة القصوى فى البنية والصوت والمعنى. وهَهُنا ما أسعد قارئ اللغة الإنجليزيّة أن يكون بين يدى المُترجم الجهبذ ريتشارد هوارد، الّذى يُترجم الحيّز الحسّى الكامل لأسلوب سيمون. والحقّ أنّ سيمون ما كان ليحظى بنصير أفضل منه فى لغة شكسبير.
والواقع أنّ ترجمة أعمال كلود سيمون واستمرار طباعتها فى كافّة لغات العالم الكُبرى؛ وليس اللغات المحدودة، علامة على أهميته. كما أنّ إعادة نشر «الفلاندر» تُتيح للقارئ باللغة الإنجليزيّة فرصة للاكتشاف من جديد، لكاتب واجه فوضى التجربة الإنسانيّة بمرونة فنيّة شجاعة ومن دون كلل.

ترجمة أعمال كلود سيمون واستمرار طباعتها فى كافّة لغات العالم الكُبرى؛ وليس اللغات المحدودة، علامة على أهميته











أدب هونج كونج زهرة فاتنة فى بستان الأدب الصينى

تعود أصول أدب هونج كونج إلى الأدباء الصينيين النازحين من جنوب الصين، لممارسة العمل الإبداعى إبان الحرب الأهلية الصينية. فى الفترة بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٧، فر عددٌ كبيرٌ من المثقفين من جنوب الصين قاصدين هونج كونج، والسواد الأعظم منهم كانوا يحملون عقلية الضيف العابر، وبالتالى جسدت معظم كتاباتهم السردية حالة الفوضى التى ضربت الجنوب، أو عبرت عن مشاعرهم نحو استعمار هونج كونج. فى عام ١٩٤٩ نزحت المجموعة الثانية المهمة من كتاب ومثقفى الجنوب، وواصلوا التركيز فى كتاباتهم على هونج كونج المستعمرة، بينما بدأ عدد كبير من هؤلاء الأدباء فى التفكير فى قيمة الثقافة المحلية لهونج كونج، فضلًا عن إقاماتهم الكاملة فى هونج كونج، وذلك من أجل استحضار مشهد ثقافى جديد إلى هونج كونج.

ملف من إعداد وترجمة: ميرا أحمد

وبمقارنة أدب هونج كونج مع أدب تايوان الذى تأثر تأثرًا بالغًا بالأحداث السياسية، سنجد أن أدب هونج كونج أكثر انفتاحًا وتحررًا من الأصفاد السياسية، وهذا له صلة وثيقة بعدم اليقين فى حكم الاستعمار البريطانى لهونج كونج خلال الفترة الاستعمارية، لأن حكومتى هونج كونج وبريطانيا لم تقرا سياسة ثقافية طويلة الأمد لهونج كونج آنذاك، فسمحت سياسة عدم التدخل بأن يتمتع أدب هونج كونج بمتسعٍ من الحرية. منذ خمسينيات القرن الماضى، ظهرت أعمال تحمل عنوان «ثقافة العودة الخضراء» فى أوساط هونج كونج الأدبية، والتى تشير إلى عددٍ من المجلات الأدبية والمطبوعات والكتب التى تلقت الدعم المباشر وغير المباشر من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، وفى الوقت ذاته شكلت المنشورات اليسارية صوتًا مضادًا فى الأوساط الأدبية استوجب التصدى له ومقاومته، وفى ظل التفاعل بين الصوتين المتضادين، انتعشت حركة الأدب فى هونج كونج.

يرى الكتاب الصينيون أن رواد أدب هونج كونج هما «جين يونغ» و«نى كوانغ». ظهر أدب هونج كونج فى عشرينيات القرن الماضى، وقد تحلت الأعمال آنذاك بأسلوب سلس بسيط، وقد تأثر بأدب شنغهاى.

كانت فترة الثلاثينيات فترة مهمة لانتقال أدب هونج كونج من مرحلة الولادة إلى مرحلة التوسع والانتشار، حيث ظهرت العديد من الصحف والدوريات التى روجت لأعمال الكثير من كتاب هونج كونج المحليين، ونشرت أيضًا أعمال كتاب البر الرئيسى مع استعراض النظريات الأدبية الغربية، ونشر الأعمال الأدبية الغربية، كما أنها تناولت الحالة الأولية لأدب هونج كونج، وقدمت الإبداعات المحلية مع الاستفادة من تجربة الأدب الصينى فى البر الرئيسى واستيعاب الثقافة الغربية.

يعد القرن الفائت هو فترة التحول السريع للصين من مجتمع إقطاعى أو مجتمع نصف إقطاعى إلى مجتمع اشتراكى. وفى ظل هذه الظروف التاريخية الهائلة، ازدهرت هونج كونج حتى صارت محط أنظار العالم بأسره، وفى ظل هذه الخلفية التاريخية متلاحقة الأحداث، بدأ أدب هونج كونج تدريجيًا يصوغ قالبًا واضحًا يحدد هويته، وأصبح يتمتع بطراز فريد، وبدأت سمات الثقافة الحضرية تتبدى جليًا فى الأعمال الأدبية.

لذلك يمكن القول بأنه تزامنًا مع افتتاح ميناء هونج كونج فى العصر الحديث، واصلت الثقافة الصينية اتباع تقاليد الأدب الصينى فى تلك الفترة المميزة والخاصة من الصدام والاحتكاكات، والتبادلات بين الثقافات الأجنبية والتيارات الأدبية الغربية. شهد أدب هونج كونج تواصلا ممتدًا مع أدب البر الرئيسى، وذلك من أجل السعى للبحث عن شخصية مستقلة ومتفردة، وكى يُزهر فرعٌ من فروع الأدب الصينى يتسم بسمات الثقافة الحضرية المعاصرة. وبما أن الثقافة هى القوة الدافعة لظهور الأدب وتطوره، وبما أن الأدب جزءٌ لا يتجزأ من الثقافة، وتطور الأدب يؤدى بدوره إلى تطور روح الثقافة وانتعاشها، لذلك يتعين علينا قبل البحث فى أدب لمنطقة معينة، الالتفات إلى البيئة الثقافية منبع هذا الأدب، ومراحل تطوره.

بعد حرب الأفيون تم التنازل عن هونج كونج للملكة المتحدة، مما أدى إلى تدفق الثقافة الغربية إلى هونج كونج، حيث كانت هونج كونج تعيش تحت وطأة الثقافة الغربية منذ العصر الحديث. وإذا قيل أن غالبية مواطنى هونج كونج كانوا يخضعون لتأثير المملكة المتحدة فى مجالات السياسة والاقتصاد والتعليم، ويتخذون من النموذج الغربى نواةً أساسيةً لهذه المجالات، إلا أن الطبقات الوسطى والدنيا والتى تشكل السواد الأعظم من المواطنين، كانت تتخذ من الثقافة الصينية التقليدية ركيزةً أساسية لها فى مناحى الحياة اليومية والأمور الدينية والمعتقدات والتعليم الأساسى.

> ظهر أدب هونج كونج فى عشرينيات القرن الماضى، وقد تحلت الأعمال آنذاك بأسلوب سلس بسيط، وقد تأثر بأدب شنغهاى

وقد أثرت تيارت الأدب الغربية فى أدب هونج كونج، مما جعل أدب هونج كونج التقليدى يتلقى هجمة غربية شرسة، فأفضى إلى حدوث بعض التغيرات على المفاهيم الأدبية التقليدية للتكيف مع تطور العصر، وإصقال مجموعة من الكتاب والنقاد لمواكبة التيارات الأدبية الغربية. وبما إن المنجزات الأدبية لطالما تعتمد على روح العصر والأعراف السائدة، فقد عكس أدب هونج كونج هذه الروح الجدلية والمقيدة بأصفاد الغرب. ومن أجل التكيف مع تغيرات العصر، هبت موجة جديدة على الثقافة التقليدية. ومنذ أواخر الخمسينات وصولًا إلى السبعينيات، تم التركيز على الأدب فى حد ذاته، لتلبية احتياجات الجماهير من المتعة والاستهلاك الثقافى، وبدأ أدب هونج كونج يتجه نحو الوعى الذاتى والاستقلالية، باحثًا عن دلالة وطرازٍ فريدٍ لثقافته الحضارية الخاصة، وترسيخ قيمة ومكانة بين أنماط الأدب الصينى.

بعد اندلاع حرب المقاومة المناهضة لليابانيين، أُجبر عددٌ كبيرٌ من كتاب وعلماء البر الرئيسى للنزوح إلى هونج كونج للمشاركة فى أنشطة ثقافية مناهضة لليابان. وصار أدب هونج كونج الذى تم تضمينه فى إطار تطوير الأدب الصينى بشكل عام، مركزًا للحركة الأدبية المناهضة لليابان، والتى وقفت جنبًا إلى جنب مع الجنوب الغربى الخلفى بعد سقوط نصف البلاد على يد اليابانيين.

فى السنوات الأربع من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩، هيمن الكتاب النازحون من الجنوب على المنتديات الأدبية فى هونج كونج، مما جعل هونج كونج جبهةً ثقافيةً مهمةً فى مجابهة سيطرة ودكتاتورية حكم الكومينتانغ آنذاك. وبالتالى تشكل رأيان؛ الأول هو أن أدب هونج كونج جزءٌ من الأدب الصينى، وأنه لم يعد فجأةً إلى جسد الأدب الصينى الأم، بعد أن نزح كتاب البر الرئيسى إلى هونج كونج، وبالتالى لا يقتصر أدب هونج كونج على الكتاب المحليين فحسب، بل يجب التطلع إليه بعينين ثاقبتين،

واعتباره فرعًا من فروع الأدب الصينى (بما فى ذلك الكتاب المحليين)، فلا أحد يمكن أن يعتبر لوشون وماو دون وقوه موه روه كتابًا ينتمون إلى مقاطعتى تشجيانغ أو سيتشوان فقط، بل هم كتاب للأمة الصينية بأسرها.
الرأى الثانى يتمثل فى أن الكتاب الصينيين النازحين من الجنوب، عززوا من وجود المنتديات الأدبية وارتقوا بمستوى أدب هونج كونج، وبمستوى الكتاب المحليين فى الوقت ذاته، وكانوا قوة محفزة وطاقة ملهمة بعد الخمسينات طرأت تغيرات هائلة على المناخ الاجتماعى لتطور أدب هونج كونج، الأولى هى تأسيس الصين الجديدة وحالة الحرب الباردة التى سادت العالم، مما جعلها إحدى الجسور العالمية التى تحيط بالجمهورية الجديدة. أجبرت المواجهة بين معسكر الشرق والغرب الجمهورية الوليدة على اتباع سياسة الغلق، فدخلت هونج كونج التى لطالما كانت تتمتع بتبادلات اقتصادية وثقافية مع البر الرئيسى حالة من العزلة النسبية عن البر الرئيسى. ثانيًا بعد تأسيس الصين الجديدة، هرب مجموعة من المثقفين من المعارضين أو المشككين إلى هونج كونج، وشغلوا خواء الكتاب اليساريين الذين عادوا إلى الشمال بعد تأسيس الصين الجديدةوصارت المنتديات الأدبية فى هونج كونج أكبر قوة حيوية آنذاك. وشكلوا مع الكتاب اليسارين الذين بقوا فى هونج كونج نمطًا أدبيًا مع وجود بعض القيود فى الخمسينيات والستينيات. لتفجير إبداعاتهم.
منذ السبعينيات أدت معجزة القفزة الاقتصادية لهونج كونج إلى تحول هونج كونج بسرعة شديدة إلى مركز مالى وتجارى عالمى. أدى ظهور المدن الحضرية الجديدة إلى تطور أجناس أدبية وثقافية جديدة، وجذب عدد أكبر من كتاب هونج كونج (سواء كانوا من الجنوب أو من الكتاب المحليين) إلى مواجهة واقع التغيرات المتلاحقة فى مجتمع هونج كونج نحو تطور متوافقٍ ومتعددٍ، مما أدى إلى سير أدب هونج كونج نحو الوعى الذاتى والاستقلالية.
كانت الثمانينيات نقطة تحول مهمة فى تطور أدب هونج كونج، ويعود ذلك إلى عدة أسباب، السبب الأول، بفضل التغيرات السياسية فى البر الرئيسى آنذاك. بداية من كارثة الثورة الثقافية التى دامت عشر سنوات ثم جاء بعدها عصر الإصلاح والانفتاح، فعادت التبادلات الثقافية بين الصين وهونج كونج. السبب الثانى، مجئ مجموعة أخرى من كتاب الجنوب، لكن هذه المرة لم تكن لأسباب سياسية مباشرة، بل جاءوا حاملين تجارب إنسانية قاسية، وخبرات حياتية عاشوها فى البر الرئيسى، لينقلونها إلى أبناء هونج كونج، وبالتالى انعكس على أدب هونج كونج. اتسمت الأعمال فى تلك الفترة بروح واقعية، استمدت فيضها من الخلفية الثقافية السائدة فى البر الرئيسى. السبب الثالث، كان توقيع الإعلان الصينى البريطانى المشترك عام ١٩٨٤ ، وكان بمثابة العد التنازلى لعودة هونج كونج إلى أحضان الصين. وعادت هونج كونج إلى الصين، مما أدى إلى تكثيف التبادلات على جميع الأصعدة، واندماج الثقافات مرة أخرى، بعد أن كانت واقعة تحت الحكم الاستعمارى، وعاد أدب هونج كونج يندمج من جديد مع أدب البر الرئيسى بعد العودة لأحضان الأم بعد طول غياب.
يرى بعض النقاد أن أدب هونج كونج لم يبلغ حالة من الرواج الشعبى بسبب وسائل الإعلام، ولم تكن العوامل السياسية هى التى حدت من انتشاره، فبعد عام ١٩٩٥ هيمنت الصحف على الأسواق بسبب انخفاض سعرها، فتراجع بساط أدب هونج كونج.
فى مطلع عام ٢٠٠٠ ، تسببت ألعاب الفيديو وتصفح الإنترنت، فى تردى مستوى طلاب هونج كونج التعليمى، ففضلوا مطالعة القصص المصورة، واستخدام الكتابة الكانتونية فى كتابة النصوص والرسائل، بينما كان يحضر الأنشطة الأدبية كبار السن ممن فى الثلاثين والأربعين والخمسين، والنازحون الصينيون رفيعو المستوى، ومن ثمّ صار الاهتمام بالأدب ينصب فقط على أقليةٍ محدودةٍ.
وُصف أدب هونج كونج بأنه أدبٌ حرٌ، وهذه الحرية لا تعنى أنه لا يتمتع بسمات فنية خاصة، بل تعنى أنه يمضى فى دربٍ خاصٍ، دون أن يخضع لأى قيود تحبسه أو تحجمه. يجسد أدب هونج كونج أدب الحضر بشكل أساسى، ويتناول حياة المواطنين فى هونج كونج، لكنه لا يتناول القضايا الداخلية فحسب، بل يتخذ من المدن الحضرية نموذجًا لاستيعاب العالم الرحيب، ولتجسيد نمطٍ من أنماط الحياة العصرية، وتمثيل نمط من حياة المواطنين الذين يعيشون معًا فى الفضاء الواسع. بخلاف طبيعة أدب هونج كونج المحلية، فإنه يتحلى ببعدٍ عالمى، وإذا تم تناوله بطريقة مثلى، سيغدو أدبًا ذات طرازٍ عالمى، وليس مجرد أدبٍ من أدب المناطق.

منذ أواخر الخمسينات وصولاً إلى السبعينيات، تم التركيز على الأدب فى حد ذاته، لتلبية احتياجات الجماهير من المتعة والاستهلاك الثقافى

لا يختلف أدب هونج كونج عن أدبى تايوان وماكاو، فهو بمثابة شهادة ثقافية موثقة على تقلبات الأمة الصينية على مدار المائة عام الماضية، وثمة أسباب تاريخية مؤسفة، جعلت أدب المناطق يتدفق بمنأى عن الأدب الصينى، وثمة نتائج تاريخية مفرحة، مكنّت أدب المناطق من المضى قدمًا للتماهى من جديد مع الأدب الصينى، واحتضان جسد الثقافة الصينية الأم. فبدون أدب هونج كونج لا يكتمل الأدب الصينى، وبدون أدبى تايوان وماكاو يغدو الأدب الصينى أدبًا منقوصًا.
تكمن قيمة أدب هونج كونج، ومثله أدبى تايوان وماكاو فى النصوص الأدبية والكتابات السردية، وتتجلى فى مسارات تطور الأدب المتجذرة فى الثقافة الصينية الأم. واحتضان الأدب الأم لأدب هذه المناطق الثلاث، سيمكّن الأمة الصينية من اقتناء كنزٍ أدبى وطنى متكامل الأركان، ثرى المحتوى، زاخرٍ بدررٍ وجواهر نفيسة.. كنز أدبى لا يفنى أو ينضب ولو بعد حين!

وُلدت الكاتبة يى شو فى شنغهاى عام ١٩٤٦، واستقرت فى هونج كونج وهى فى الخامسة ربيعًا. بعد التخرج من المدرسة الثانوية، عملت مراسلة فى جريدة «مينغ باو»، كما عملت محررة فى المجلات السينمائية. سافرت إلى المملكة المتحدة للالتحاق بدورة إدارة الفنادق والمطاعم عام ١٩٧٣، وبعد ثلاثة أعوام، عادت إلى هونج كونج، وعملت فى قسم العلاقات العامة فى فندق «فورما»، كما شغلت عدة مناصب أخرى. صدرت أول مجموعة قصصية لها بعنوان «همسات حلوة» عام ١٩٦٣، وتحولت العديد من أعمالها القصصية إلى أفلام مثل: «حكايات الورود»، و«أزهار الصباح والمساء» وغيرها من الأعمال الأخرى. تتسم أعمال يى شو بالحبكة الروائية المحكمة الخالية من الثغرات. تتماوج أحداث القصص بين الصعود والهبوط، وعادة تكون النهاية غير متوقعة حاملةً لمحة أسطورية، كما أنها تتمتع بإيقاع قوى ومتواتر، يتواءم مع طبيعة الحياة القلقة التى يعيشها أبناء هونج كونج حاملين شعار «الوقت من ذهب».



تحديق العيون

ومثل هذا الحب لا يمكن أن يشيب مع مضى الزمان...

هبت رياح الحنين، وفاضت ذكريات السنين، وتذكر «تشنغ تزو» «يون شنغ»، وعشقه لعينيها اللتين كانتا لا تحيدان عنه وهو يطالع الجريدة، أو وهو يغمض عينيه مسترخيًا بعد تعب اليوم، أو حتى وهو يحتسى القهوة، فى كل وقت وفى كل حين، كانت ترنو إليه فى اهتمام، وبسمة حلوة تتوج شفتيها.

– سيأتى يومٌ وأتركك رغمًا عنى. قالت ذات يوم بنبرةٍ تشى بأسفٍ شديدٍ.

تطلع الزوج المحب قائلًا:

– إلى أين ستذهبين؟

– سيأتى يومٌ، ولابد أن يفارق الإنسان الحياة. قالت فى أسى شديد.

– فى ذلك الوقت، سنكون صرنا جدًا وجدةً، لماذا تشغلين بالك بمثل هذه الأمور البعيدة؟!

– لا تقلق، بعد الرحيل سأتى لزيارتك!

– ماذا قلتِ؟ قال وقد سرت الرهبة إلى صدره.

– هل تخاف؟ قالت يون شنغ ضاحكةً.

– لست خائفًا، من الأفضل ألا نتحدث فى هذا الموضوع مرة أخرى.

وبالفعل، لم يتحدثا فى هذا الموضوع مرة أخرى.

فى ذلك اليوم تأهبت للذهاب إلى عملها،



وكعادتها حملت معطفها وحقيبة الأوراق، وقبيل أن تغادر أخبرته:
– لا تنس أن تتناول الطعام اليوم في بيت دوان موه.
– هل ستسافرين إلى تانهواجين؟
– نعم.
أغلقت الباب وغادرت.
يعمل تشنغ تزو في إحدى الصحف، وكان في إمكانه الوصول إلى العمل متأخرًا بعض الشيء.
وما برح ذاكرته، ذلك اليوم الموافق الأول من تشرين الثاني حيث كانت العاشرة صباحًا، جلس يومها يحرر مقالةً، فإذ يرن جرس الهاتف، ودونما سبب واضح، تسللّ الخوف إلى قلبه، وأحس أن جرس الهاتف يبعث على القلق، حتى أنه لم يتحمس للرد، لكن في النهاية التقط السماعة.. كانت الشرطة على الجانب الآخر، وأخبرته أن يون شنغ تعرضت لحادث سير، وحالتها حرجةٌ للغاية، ولابد من التوجه إلى المشفى بأقصى سرعة.
وكأن الشلل أصاب تفكيره، فلم يتألم من أجلها، ومضى ببرود يطلب سيارةً أجرةً توصله إلى المشفى. وكانت بالفعل يون شنغ تحتضر، فأمسك بيدها سائلا الطبيب:
– هل تتألم؟
– هي غائبة عن الوعي.
فمد بصره إلى أعلى، وفي هذه اللحظة، فاضت روحها دون أن تقول الوداع!
– وجدنا في حقيبة يدها تنازلًا رسميًا عن أعضائها السليمة.
– نعم أخبرتني من قبل، إذا سنحت الفرصة، فإنها متبرعةٌ بجميع أعضائها السليمة.
– لا شك أنها كانت امرأة مثالية للغاية!
– بالفعل كانت امرأة رائعة!
في العاشرة من مساء ذلك اليوم، رحلت يون شنغ عن الحياة.. فارقت الحياة قبل أن يمضي على زواجهما عامٌ واحدٌ.
وراحت ضحكاتها ترن في كل نحو من أنحاء البيت الصغير، ولا أحد كان يتوقع أن ترحل هكذا سريعًا. وبعد فترة وجيزة، غادر البيت وترك عمله، واضطر إلى أن يهاجر مع أسرته.
حتى بعد فوات السنين، لم يكلف نفسه عناء البحث عن شريكة أخرى تشاطره أيام حياته. ومع مضي الوقت، كان قد تغلب على تلك الفترة الأليمة، وشرع ينسى ألم الفراق، وبدأ كلامه يخالطه شيء من المزاح، حتى أن الابتسامة بدأت ترف على زاوية فمه، أو بعبارة أخرى، استطاع أن يستأنف نشاطه الاجتماعي مرة أخرى.
لكن كان أينما يتطلع حوله، يراها تتطلع إليه وعلى شفتيها ابتسامتها المعهودة...
تشن تزو سأعود لرؤيتك!
كان على يقين تام، بأنه لن يقدر على نسيان زوجته الحبيبة يون شنغ.
ذات مرة، في حفل عيد ميلاد أحد الأصدقاء، تبرع بعزف مقطوعة على البيانو، وبمجرد أن صفق الحضور، فجأةً، رآها تقف في إحدى زوايا الغرفة، وهي تدقق النظر به، وبسمة حلوة على ثغرها.
راح يفكر من هي هذه الفتاة الحلوة؟ فتبدت ملامحها مألوفة له. مضى واقترب منها، وفي مثل لمح البصر تبخرت، فوخز الحزن قلبه، وعندما أدار ظهره، رآها في زاوية أخرى ترنو إليه، وكانت مفاجأة غير متوقعة.
فاقترب منها قائلًا:
– عيناك أعرفهما جيدًا!
– أنا لو جيا مين ابنة عمة صاحب الحفل.
– ألم نتقابل من قبل؟
ومنذ ذلك اليوم، وهما يتواعدان على اللقاءات، ويوفيان في كل المرات. أخبرها عن زواجه قبل ستة أعوام، وأنه رجلٌ أرملٌ، فقد زوجته إثر حادثٍ أليم.
تفهمت «جيا مين» الأمر، فلاذت بالصمت، ولم تطرح عليه أي سؤال، ولماذا عليها أن تسأل! فعيناه تفيضان شوقًا، وتهيمان حنينًا إلى الفقيدة.
كرت الأيام، وسرعان ما أظهر أنه ما زال لديه القدرة على الخوض في تجربة حب جديدة. أحبها.. أحبها بشدة. ولا عجب في هيامه بها، فقد كانت تشبه زوجته شبهًا كبيرًا، فكلتاهما تعشق الضحك، لكن دون أن تشعرك بأنها فتاة سطحية تافهة، كما أنها كانت مثل يون شنغ تعشق النظر إليه في كل وقت وفي كل حين.
راح يفكر في أعماق نفسه، بأن نظرات يون شنغ الحانية قد دللته، ثم جاءت جيا مين لتدلله من جديد، فياله من رجل محظوظ!
في المساء جلس في حضرة الصمت، وقد رفع ناظريه يتطلع إلى قمر الأعالي قائلًا: يون شنغ قد أرسلت جيا مين لترافقني في رحلتي.
وفي اليوم التالي التقاها في الموعد، وأخبرها:
– ما رأيك في أن نعيش معًا؟
فضحكت وتطلعت إليه في لهفة قائلةً:
– لم أفهم هل تريد أن نعيش معًا أم نتزوج؟
فتطلع إلى عينيها وأردف:
– أريد أن أقضي بقية حياتي مع هاتين العينين!
– إذن، فلنتزوج!
– هل هذه علامة الرضا!
هذه هي طبيعة مشاعر بني البشر، أجمل لحظات الحب قبل الاعتراف به، وعند فض سر الفؤاد، لا تعد كلمة أحبك تعني شيئًا. ولتحري الصدق، لم تخدع جيا مين تشنغ تزو لتوقعه في حبائلها.
كان العرس عرسًا متواضعًا، لم يحمل أي تصنع أو تكلف، وعاش الزوجان في فيضٍ من السعادة.
في ظهيرة يوم الجمعة، جلس تشن تزو في المكتب يرتب أوراقه الشخصية، في حين أحضرت جيا مين الشاي وبعض المرطبات.
فإذ به يخبرها: أضع هنا جواز السفر ووثيقة الجواز وشهادة الجامعة، وأيضًا وثيقة التبرع بأعضائي.
فاعترتها الدهشة قائلةً:
– هل تريد التبرع بأعضائك؟
فضحك قائلًا:
–عندما أبلغ هذا العمر، ستكون الأعضاء فقدت حيويتها ووظائفها.
فاقتربت منه واستطردت:
فقدت عيني اليسرى، وأنا في السادسة عشر إثر حادثٍ، فتبرعت امرأة عطوفة لي بعينها، ولولا هذه المرأة لكنت فقدت نور الحياة إلى الأبد.
لم يحرك ساكنًا...
– لذلك أنا أوافقك التفكير...
– تمهلي قليلًا! متى حدث هذا؟
في الثامن من أغسطس قبل ستة أعوام، وطلبت يومها من الطبيب أن يخبرني اسمها، وما زلت أذكر اسمها حتى اليوم.
– ما اسمها؟
– شيه يون شنغ!
تطلع إليها وكانت جيا مين تحدق النظر به.
في هذه اللحظة... طافت الدموع في عينيه.

نشأت وترعرعت لى بيهوا فى هونج كونج، تنحدر من عائلة كبيرة وثرية. هوت الأدب منذ الصغر، وساهمت بالعديد من المقالات والنصوص فى المجلات والدوريات الأدبية. عملت كمراسلة تُجرى المقابلات الشخصية، وكانت تكتب فى عمودٍ صحفى بجريدة «الشرق اليومية»، كما كتبت عدة سيناريوهات لأعمال سينمائية. تدور معظم أعمالها حول الماضى وقصص الحب الغريبة، كما أنها مولعة بالموضوعات الجديدة، يتسم أسلوبها بطابعٍ أدبى خاصٍ، ولا تخضع لقالب أدبى بعينه. صرحت ذات مرة قائلة: إنها تكتب من أجل متعتها الشخصية، وليس من أجل الشهرة أو المال. كان أكثر ما برعت فيه الكتابة عن الحب وشؤونه. من أهم أعمالها «جسر الحياة والموت»، و«الأفعى الخضراء»، و«شبح المدينة المحرمة» وغيرها من الأعمال الأدبية الأخرى التى لاقت ترحيبًا واسعًا فى داخل الصين وخارجها.

لى بيهوا

أرجوك لا تعطه رسالتى!



شهد شى تشان يوان حدثين مهمين هذا العام؛ الأول كان العثور على وظيفته الأولى، وقد شغل وظيفة مصمم أغلفة كتب ومطبوعات فى إحدى دور النشر. أما الحدث الثانى فكان انخفاض سعر العقارات فى الأيام الأخيرة، وافتتاح والده شركة جديدة فى وانتشون، تخصصت فى تصميم وإنتاج الزى المدرسى. وقد اضطروا إلى تغيير محل السكن، بعد أن اشترى والده بيتًا جديدًا، فى بناية تفوق الأولى ارتفاعًا بمقدار ثلثمائة متر، وسرعان ما انتقلوا إليها.

وكانا الحدثان بدايةً لا بأس بها لشى تشان يوان...

وعلى الرغم من أن والده كان ملقبًا بـ«ملك الزى المدرسى»، كما أن فترة عمله مع مدراء المدارس قد تجاوزت أكثر من عشرين عامًا، حتى مع تغيير المدراء على مدار السنين، كانت شركته لا تزال تصمم الزى المدرسى، إلا أنه بسبب انكماش حجم الاقتصاد فى الآونة الأخيرة، فقد تغيّر شكل الزى المدرسى عن ذى قبل، وانحصرت ألوانه بين الرمادى والأبيض والأزرق. ومن أجل توفير النفقات لجأ بعض أولياء الأمور إلى شراء الملابس الجاهزة، والبعض كان يشترى طاقمين من الزى المدرسى، وتبدلت الحال مع مضى الأيام، فراحوا يشترون طاقمًا واحدًا فقط، مضطرين إلى غسله بانتظام.

ولحسن الحظ أنهى شى تشان يوان دراسته، وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية، ولهذا تضاءلت أعباء الأسرة المادية.

فى هذه الأيام كان يعمل فى ثلاثة مجلدات تحمل عنوان «أسطورة الاختبارات النهائية»، وكان يأمل الدفع بها للأسواق فى العرض الخاص النصف شهرى. فى ذلك اليوم، ظل يعمل حتى ساعة متأخرة، وغادر جميع زملائه، وبات وحده يعمل على الحاسوب.

فى حوالى الساعة التاسعة مساءً،

غادر العمل ومضى ليتناول الطعام.. فرغ من تناول العشاء، وأخذ يسحب جسده المنهك حتى وصل إلى الطابق الرابع من البناية. كانت البناية مكونةً من ستة طوابق، وقد ارتاح والديه إلى ارتفاع البناية، وانشرح صدرهما إلى المناخ الهادئ حولها، فدومًا ما تجلب الرفاهية الهدوء والسكينة إلى الأمكنة. عندما صعد إلى أعلى، تبعته فتاة، ورغم أن خطواتها كانت تفوقه سرعةً، إلا أنها حافظت على أن تتبعه خطوةً خطوةً، وعندما أبطأ من خطوه، كانت لا تزال خلفه... وكأنها تريد أن تسأله عن شيء ما، فظن أنها ضيفة.

– هل تسلمت الرسالة؟ ألقت بسؤالها وهي تقف خلفه، ثم استطردت:

– لايمكن أن تفتحها. لا تقرأ الرسالة!

في البداية لم يكن يدري أنه المعني بالسؤال.

فاستدار بجسده قائلًا:

– أية رسالة؟

وسرعان ما فطنت الفتاة التي كانت ترتدي الزي المدرسي، أنها أخطأت الشخص، فسألته ثانيةً في خيبة أمل:

– هل تسكن في الطابق الرابع؟

– أنت تشبهه من الخلف!

فسألها في فضول:

– أية رسالة؟ هل يمكنني مساعدتك؟

– هل تسكنين أيضًا في الطابق الرابع؟

– قد انتقلت مع أسرتي منذ بضعة أسابيع، هل الرسالة من جار يسكن معنا هنا؟ أم هي رسالتك؟

– أنها رسالتي! إذا رأيت رسالة من «هوانغ تشي هوي»، احتفظ بها ولا تعطها له! أرجوك تذكر ألا تعطها له!

– حسنًا سأحتفظ بالرسالة. اطمئني!

شعر شي تشان يوان أن الوقت متأخرٌ، فطلب من الفتاة العودة إلى البيت لأداء واجباتها المدرسية، فكان يبدو أنه ما إن انتهى اليوم الدراسي، حتى جاءت إلى البناية، حتى أنها لم تُبدل زي المدرسة.

– أنا أسكن بالقرب من هنا.

– تسكنين بالقرب من هنا، وتبعثين له برسائل؟! من الأسهل أن تهاتفيه؟

– لا! هناك بعض الأمور أفضل التعبير عنها كتابةً. قالت ثم طأطأت رأسها.

كانت فتاة في السادسة عشر من عمرها.

– هل خطيت الرسالة ثم ندمت؟

فابتسمت في مرارة، وهبطت الدرج وهي تستند إلى الجدار، وفجأةً أدارت جسدها قائلةً وسط عتمة الدرج:

– أرجوك لا تعطه الرسالة!

انقضى أسبوعٌ، وبسبب انشغاله طوال الأسبوع، لم يتسن له فحص صندوق



البريد. في صباح يوم الأربعاء، وهو ذاهب إلى عمله، فجأةً، رآها في زيها المدرسي تتجول بالقرب من صندوق البريد، وعندما لمحته ابتسمت في خجل قائلة:

– أنتظر ساعي البريد!

تلونت صناديق البريد الجديدة بلوني الأخضر والأرجواني، ودُون عليها الرقم البريدي وجدول استلام الرسائل باللغتين الإنجليزية والصينية، وتحدد موعد الاستلام من يوم الاثنين إلى يوم الجمعة، في تمام الثانية عشر والسادسة والنصف، ولم تكن هذه الساعة المبكرة هي الساعة التي يحضر فيها ساعي البريد لاستلام الرسائل من الصندوق.

فسألها في دهشة:

– لماذا تنتظرين ساعي البريد؟

– أريد أن أسترد رسالتي، فلم أعد أرغب في إرسالها، وأنتظره حتى يفتح الصندوق.

– ألن تذهبي إلى المدرسة اليوم؟ ما اسم مدرستك؟

– لن أخبرك! قالت لتثير فضوله.

فراح يدقق النظر في شكل التنورة المنقوشة، والقميص الأبيض ذات الياقة المستديرة، ورابطة العنق.

– اسرع، ستتأخر عن عملك!

– عليك الانتظار ثلاث ساعات، ألن تملين الانتظار؟

– اعتدت الانتظار، لكني لم أعتد هذا اللون القبيح، اللون الأحمر للصندوق من ذي قبل كان أكثر جمالًا وأكثر أناقةً.

لمح قدوم الحافلة من بعيد، وفي مثل لمح البصر، قفز إليها قائلًا الوداع... أحس أنه أضاع هذه الدقائق سدى، فخشي أن يصل إلى العمل متأخرًا، ولا يتمكن من استلام البضائع، وسرعان ما نسي أمر الرسالة.

في يوم الأحد طلب زملاء الدراسة القدامى منه، أن يدعوهم لتناول الطعام في مطعم «الوعاء الساخن»؛ لأنه هو الوحيد من بين الزملاء الخمسة الذي وجد عملًا.. بعد تناول العشاء كُلف بأن يوصل كل من «تشو باو آر» و«لي جي لينغ» إلى البيت. كان يحس بانجذاب تجاه «باو آر»، فوطن العزم على أن يهديها تذكارًا صغيرًا وكارت معايدة في يوم ميلادها.. وتذكر في هذه اللحظة تلك الكلمات: «ثمة أشياء يعجز اللسان عن البوح بها، وليس أمامك سوى قلم وورقة بيضاء لتكشف عن المخبوء في الفؤاد». وعند مروره بصندوق البريد، رأى شيئًا لم يكن أبدًا في الحسبان.

في ركن ركين تحت الأنوار الساطعة، رأى الفتاة تشعل عود ثقاب، وتحاول وجسدها يرتعد، أن تُلقي به داخل الصندوق. توهج عود الثقاب كما وردة حمراء جورية، فرأى وجهها غارقًا في الدموع.

– هل ترغبين في إحراق صندوق البريد؟ هرع إليها والتقط عود الثقاب وأطفأه قائلًا.

– لا يمكن أن تفعلي هذا! قال في لومٍ.

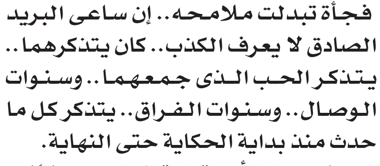
– ستحرقين كل الرسائل، وهذا غير قانوني! ربما تكون هناك رسائل مهمة لأناس آخرين.

أجشهت الفتاة بالبكاء، وقد أثارت دموعها شفقته، ولعبت على أوتار قلبه العطوف.

– أعلم أن رسالتك مهمة! قال في صوتٍ رقيق.

– لكن ربما يكون في الصندوق رسائل غرامية أو رسائل اعتذار، أو شيكات أو رسائل من المحكمة، أو مستندات أوملفات أو مبالغ نقدية هي منتهى الأمل للآخرين ...... أنت أنانية جدًا!

ماذا لو كنت أرسلتِ رسالتك، واحترقت دونما قصد، ولن يتسلمها الطرف الآخر، وأنت لا تعلمين شيئًا وتتطلعين كل يوم إلى الرد بمنتهى الشوق.. ما تودين أن تفعليه خطأ فادح! فنصحها قائلًا:



- أنت تبحثين عن الرسالة فى الصندوق، فلماذا لا تبحثين عنها فى مكتب البريد؟ أو ربما يكون هوانغ تشى هوى قد تسلمها بالفعل.

- لا! قالت وقد تبدلت ملامحها ثم استطردت:

- لا! لن أدعه يتسلم الرسالة! كم أكره ساعى البريد!

ثم استدارت بجسدها، وسارت إلى الأمام دون أن تعرف إلى أين هى ماضية.. وأمام متجر (٧-١١) اختفى الظل النحيل.

راح يفكر فى أن مثل هذه الطالبة غير المبالية بالدراسة، لو أهداها كتاب «أسطورة الاختبارات النهائية»، لكان الأمر عديم الجدوى، فصار شغلها الشاغل هو البحث عن الرسالة كل يــوم...... تمضى على الطريق وكأنها فاقدة الوعى.

وفجأةً، ساورته الشكوك... كيف تأتى الفتاة كل يوم كى تبحث عن الرسالة؟ هل أرسلتها بالفعل لهذا الشخص؟ وهل تسلمها؟ وما هى المدة بين إرسال الرسالة وتسلمها؟ وفجأةً، أحس وكأنه وقع فى دائرة ألغاز محيرة......

العم شيانغ هو ساعى بريد هذه المنطقة، وهو رجلٌ مخلصٌ لعمله. ورغم أننا نعيش فى عصر الأرقام والتكنولوجيا وتغير وسائل الاتصالات، كما أن الرسائل صارت فى السنوات الأخيرة مجرد فواتير ومنشورات دعائية ورسائل رسمية، إلا أنه لا يزال ثمة أشخاص يخطون الرسائل، ورغم أن الكثير من الصناعات تعمل بواسطة الميكنات، فإن استلام الرسائل وتوصيلها لأصحابها يتطلب ساعى بريد.

وفى حماقة وقف شى تشان يوان أمام ساعى البريد وسأله:

- هل هوانغ تشى هوى يسكن فى الطابق الرابع؟

- لا أعرف!

امتنع ساعى البريد عن الإجابة.

- أخبرتنى «مدام دنغ» التى تسكن الطابق الثالث، أنك ساعى البريد لهذه المنطقة منذ عشرين عامًا، وطلبت منى أن أسالك، وأخبرتنى أنك أكثر الأشخاص دراية بسكان المنطقة، فكيف لا تعرف؟!

ثم استطرد:

- عمى شين، أرجوك أخبرنى أرجوك! هناك فتاة...

- أهٍ، تلك الفتاة...



فجأة تبدلت ملامحه.. إن ساعى البريد الصادق لا يعرف الكذب.. كان يتذكرهما.. يتذكر الحب الذى جمعهما.. وسنوات الوصال.. وسنوات الفراق.. يتذكر كل ما حدث منذ بداية الحكاية حتى النهاية.

مر على هذا الأمر قرابة العشرين عامًا... لكن كيف عرف هذا الشاب الفضولى الحكاية؟

قبل عشرين عامًا، وقعت لين شيو جو الطالبة فى الصف الخامس فى حب زميلها هوانغ تشى هوى. وقتها كان المجتمع منغلقًا ومتحفظًا، وحينما علم والدها الطبيب العلاقة الغرامية بينهما، وتردى أحوال دراستها، منعها من لقائه، وأجبرها على الانتقال إلى مدرسة جديدة، وأمرها أن تقطع علاقتها بهذا الشاب.

وفيما بعد علمت أنها أرسلت له رسالة.

أمسكت الفتاة يومها بالرسالة، واقتربت من صندوق البريد.. أحكمت قبضتها عليها، وفى النهاية ألقت بها داخل الصندوق.. وعندما فضيت صندوق البريد، سلمتها إليه.

وفى ليلة ليلاء انتحر هوانغ تشى هوى بقطع شرايين يده.

كان الجرح غائرًا، فانبثقت بحور الدم الحارة، والغريب أنه لم يتألم، فقطع شرايينه مرةً أخرى فى المكان ذاته، فانبثقت الدماء كشلال هادر، وأغرقت دماؤه الرسالة، وتلونت بلون أحمر قانٍ وصارت ناعمة، فما إن تلمسها، حتى تتفتت فى يدك.. وعلى الرغم من أن القضية كانت محسومة، وكان من المحال أن توصل حبال الود من جديد بعد فراق مديد، إلا أن قلب الفتى الأخضر، قد تفجرت فيه بحور الكراهية السوداء.

وكيف عادت هذه الرسالة؟

بعد يومين علمت لين شيو جى بخبر انتحاره، فسرقت الأقراص المنومة من عيادة والدها، وابتلعت علبتين من الأقراص. فقد أحست بأشد الندم على إرسال الرسالة... وبذلت قصارى جهدها حتى تحرق الرسالة المشئومة. فلو ما كان استلم رسالتها، لما حدث ما حدث. وبعد أن تناولت الكثير من الأقراص المنومة، صارت مثل شبحٍ شارد.. ضائعٍ.. لا يطيق الحياة.

وحينما علم والدى «ملك الزى المدرسى» بشكل زيها المدرسى، أخبرنى أن هذه المدرسة قد أُغلقت أبوابها قبل أكثر من عشرة أعوام، ولم يعد أحد فى المدينة يرتدى هذا الزى.

ولا يزال شى تشان يوان يرى هذا الظل الباهت الذى لا تتبدد أمنيته، وهو يتجول فى هدوء بالغ بجانب صندوق البريد.

وُلدت الكاتبة شى شى فى شنغهاى عام ١٩٣٨ ، واستقرت مع والديها فى هونج كونج عام ١٩٥٠. تخرجت فى جامعة هونج كونج للتربية، وعملت معلمة فى إحدى المدارس الابتدائية، وفى الوقت الحاضر هى كاتبة متفرغة. عاشت فى مقتبل عمرها حياة صعبة، ودومًا كانت قلقة بشأن نفقات المدرسة والزى المدرسى ومتطلبات الحياة. بدأت فى نشر أعمالها فى الصحف والدوريات الأدبية، وهى فى المرحلة الإعدادية. وفى السبعينات شاركت بفاعلية فى حركة نضالية من أجل حقوق المعلمين. بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية فى مجال القصة والرواية والشعر والنثر، كتبت سيناريوهات لبعض الأفلام السينمائية فى الستينيات. شغلت منصب رئيس تحرير مجلة «أوراق عادية» الأدبية. تتناول أعمالها حالة التشابك بين التقاليد الشائعة ومفهوم الحداثة، وتُجسد نمطًا أدبيًا يكشف عن اندماج الأدب الأوربى وأدب أمريكا اللاتينية من خلال اللغة الصينية، ويتمتع بالوعى المعاصر وتماهى مشاعر الفرح والحزن معًا. من أهم أعمالها الروائية، «مدينتى»، و«الطيور المهاجرة»، والمجموعة القصصية «امرأة تشبهنى»، وفى النثر «نهر رقراق» وغيرها من الأعمال الأدبية الأخرى. وحازت العديد من الجوائز الأدبية.

شى شى

كرسى هزاز

حينما أبلغ الرابعة والستين، سأسأل نفسى: هل سأجلس على كرسى هزازٍ وأتذكرك؟ من أنت؟! لا شك أننى كنت أتذكرك، لكن فى اللحظة الآنية، ما عدت موجودًا على صفحة ذاكرتى.

ستسألنى هل هذا قرارك الأخير؟ سأقول: نعم، هذا قرارى الأخير، ستخبرنى أننى مجرد قناع فريد لا يصنعه سوى مصنع واحد، وجلد صناعى يغطى جسدى.

تحدث عنى كما تشاء.. فأنت لوحة مبهرة، لكننى لا أستطيع شراءها. ما زلت أتذكر أنك لطالما كنت تحسب ذكرياتى كما السبورة، يمضى الوقت ثم يزول كل شىء وينمحى.. أما أنا سألقى بذكريات العمر فى «الصندرة»، وأواريها عن الأعين فى خزانةٍ خشبيةٍ، والآن، أقولها لك أن بابى موصودٌ دون زجاج. كيف لذكريات السنين أجمعها وبهذه الطريقة أرتبها، وأنقش على جدران ذاكرتى ذكريات سنين العمر كلها، فقد اعتدت ترتيب الأشياء فى نسقٍ دقيقٍ. وحينما أبلغ الرابعة والستين، ستغدو ذاكرتى أشبه بثمرة كمثرى، وسألوكها تحت أسنانى بمنتهى العناية. ولا شك أننى سأجلس على كرسى هزازٍ وأضحك، عندئذ سأحس أننى امرأة حمقاء، حتى إننى سأرى أنه لا يمكن إهدار خزانة خشبية من أجل الاحتفاظ بذكريات عمر ولى. أهٍ، ما زلت حتى عمرى هذا امرأة ساذجة! لماذا أفكر فى آلاف الأشياء التى يمكن أن تحدث فى الغد المجهول؟ هل عندما يأتى الغد، سأقدر على شراء كرسى هزازٍ؟ وهل هناك مساحة شاغرة تستوعب هذا الكرسى؟

وهل سأحيا حتى الرابعة والستين؟ الغد ما هو إلا أمل باهظ الثمن، فربما فى الرابعة والستين، لن أجلس على كرسى هزازٍ وأتذكرك، لأنك أنت.. والكرسى الهزاز.. والرابعة والستون من العمر، أيامٌ مطيرةٌ وسماوات بلا غيومٍ.



أنا لست مهرة؟!

أنا مهرةٌ.. أخبرتك من قبل أننى مهرةٌ، وطلبت منك أن تصدق أننى مهرةٌ، لكن لكلامى ما صدقت، فقط أومأت برأسك، وقلت أننى أبيع لك الوهم؛ لأن دموعى كما دموع التماسيح، حتى أننى أبدو كالتماسيح، فظننت أننى أكذب بمنتهى الصدق.

أعلم أنك تحافظ على العادات والأعراف، وتتمسك بالمفاهيم التقليدية، وتحسب إذا ذرفت التماسيح الدموع، فلا شك أنها دموعٌ مزيفةٌ، وناهيك من أشياء أخرى كثيرة. لذلك أنا على يقين تام، بأنك لن تصدقنى يومًا، فحتى لو كنت حقًا أمتلك قلبًا عطوفًا كقلب مهرة، أو يمور داخلى ما يمور فى جوفها من مشاعر صادقة، فدونما أدنى شك، ستبقى تقيمنى على حسب مظهرى.. دعنى أسألك: هل لا بد من أن يكون لدى حوافر، ويتعرق جبينى، وينبت على رأسى عرفٌ، حتى تتيقن أننى حقًا مهرة؟ فثمة آلهة يُخال لها أنها آلهةٌ، وهى فى حقيقة الأمر من بنى البشر، وثمة بشر يظنون أنهم بشرٌ، وفى الأعماق هم وحوشٌ ساكنةٌ. وأنت يتعين عليك أن تمتلك هذه القدرة؛ حتى تبصر عيناك مكنون النفس وأغوار الروح من الهيئات والألوان.. ورغم هذا أنت لا تصدقنى.. دومًا أغمرك بابتسامتى، وأتعامل معك بمنتهى العطف وبمنتهى اللطف، كما مهرة تسكن أعماقى، ولطالما لا أبالى كيف تبدو هيئتى.. ربما أتبدى فى عينيك كما الأفعى أو ألوح أمامك كما التنين، وربما أضع مختلف مساحيق الزينة والتجميل، لكن قلبى كما قلب مهرة.

دنوت منك فى حنان دافق، وعلى شفتى بسمة حلوة، وأخبرتك أننى مهرةٌ، فأدرت لى ظهرك، ومضيت دون أن تلوى على شىء، فبكيت حر بكاء.. أحسست بخجل شديد، لأنك حطيت من شأنى، فسال الدمع شلالًا، وأخبرتنى أنه حتى لو بكت التماسيح، فدموعها خادعة، تتظاهر بالحزن وتبكى رياءً... فسال ماء العين على الخدين.

وُلدت لين يانى فى هويتشو بمقاطعة قوانغدونغ، وفى سن السابعة عشر سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، والتحقت بجامعة بركلى فى كاليفورنيا، وتخصصت فى علم الوراثة وحصلت على درجة الماجستير فى العلوم. ثم عادت إلى هونج كونج، وعملت مقدمة برامج تليفزيونية، وشغلت منصب مدير قطاع الأخبار فى التليفزيون، كما شغلت منصب رئيس قطاع الدعاية والإعلان فى التليفزيون وغيرها من المناصب الأخرى، وأثناء هذه الفترة ذهبت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وحصلت على دورات تدريبية فى صناعة الإعلانات، ثم تخصصت فى صناعة الإعلانات التجارية، وترأست الشركة العالمية ذائعة الصيت شنغشى.

لُقبت فى الأوساط الأدبية بـ«كاتبة العطور»؛ وذلك لأنها اعتادت أن تنثر العطر فوق الورق قبل الكتابة، ومن المؤكد أن العطر لم يكن هو سبب تمتعها بأسلوبٍ أدبى متفردٍ، بل كانت كاتبة من طراز خاص، وذلك لأن نصوصها لم تحمل لهجة حادة أو لاذعة، أو انطوت على كلمات تنم عن تهكمٍ أو سخريةٍ. رحلت لين يانى عن الحياة عام ٢٠١٨ عن عمر ناهز الخامسة والسبعين.

لين يانى

الليل

لطالما خاصمنى النوم حتى كان ضياء الفجر يشق الليل المقيم. كنت أبيت ساهرة وعقلى يخلو من أى شىء.. منذ الصغر وقد اعتدت الاستيقاظ مرات ومرات فى جوف الليل، كنت أستيقظ فى عز النوم، وأظل أتجول فى ظلمات البيت.. أذهب وأفتح الخزانة التى تمنعنى أمى من فتحها، وأدير خلسة «شريط الكاسيت» المحبب إلى قلبى، أو أقف حافية القدمين، وأؤدى بعض حركات الباليه، أو أتوجه إلى الشرفة وأجلس على كرسى، كان فى الأصل برميلًا للجعة، وأتطلع إلى نجوم المساء الساهرة وأتسمّع إلى همساتها الساحرة.

فى ساعات الليل الطويل، رأيت أشياءً كثيرةً وسمعت أصوات عديدة. أتذكر أننى كنت أرى فى عتمة الليل عقارب الساعة، وكنت أسمع أصواتًا من العالم الآخر.. فى تلك الأيام كان الليل رفيقى ومؤنسى، نتواعد على اللقاء ونوفى حينما يأتى المساء.

ما زلت حتى الآن أصحو من نومى، لكن دون أن أتجول فى أرجاء البيت، كما كنت أفعل فى الصغر، بل أتكئ على الفراش بجسدٍ منهكٍ دون وعى، وعقلى مشوش لا أستطيع التحكم فى أفكارى، فقط أحدق فى العتمة الجامحة، وأرى المنضدة والكراسى والتلفاز، وفى أغوارى يرن صوتٌ مخيفٌ: لماذا نحيا؟ لماذا نرغب فى الحياة؟ كل شىء ممل وكئيب.. الحب لا يضرب بجذوره عميقًا فى القلب، والكراهية متأصلة فى قلب القلب.. كل شىء نعتاده ونتكيف معه.. فلماذا نحيا؟! بذلت قصارى جهدى، لأفهم ما يدور فى عقلى ولم أجد مبررًا لهذا السيل المتدفق من التساؤلات، وفى كل ليلة كنت أستفيق، وأسمع هذا الصوت المزعج يرن فى أعماق أعماقى.

بدأت أخشى عتمة الليل.. لم أعد أرى ما أمامى، ولم أعد أجرؤ على أن ألمس الأشياء من حولى، حتى أننى لم أعد أجرؤ على السير حافية القدمين؛ لأننى لا أعرف على أى شىء ستخطو قدماى. جلست أمام الشرفة، وقد أضاء سنا قمر الأعالى شرفتى الموصدة. سمعت صوت الزيز فى الخارج لا تكف عن التحليق. جلست أمام الشرفة بضع ساعات، فى حين راحت هى تحلق بعنفوان بضع ساعات.

أحسست بالخوف، لماذا لا أدع الزيز تتسلل من الشرفة؟! ربما تكون هى؟! فلم يمض وقتٌ طويلٌ على رحيلها، فقد عاشت

طيلة حياتها وحيدة وعاجزة، وقد تركتها تحيا وحدها، لكننى كنت من النادرين الذين أحبوها بمنتهى الصدق وبمنتهى الإخلاص.

عند رحيلها لم يتسن لى رؤيتها، فهل جاءت الليلة لترانى؟ نعم، أنا أحبها، لكننى أهابُ أشباح العالم الآخر.. فارقت الحياة وقلبها يعتصره الألم، فهل جاءت اليوم لتتحدث معى؟ لكننى لا أجرؤ على أن أفتح الشرفة وأدعها تدخل، فأنا خائفة.. خائفة جدًا.. وحينما تتسلل الرهبة إلى صدرى، يتبدل حالى.. وأغدو امرأة سيئةً جدًا، ويصل الأمر إلى حد أننى أهم وأضرب الجرو.

الانتظار

الانتظار شىء مخيف، لا سيما فى مثل هذا العصر، عصر السرعة؛ لأنه يعنى الخسارة والشعور بالخذلان. دومًا تخالطنى الشكوك فى أن الأشياء التى تصبو إليها نفسك، لا تتطلب الانتظار، حتى لو كان الشخص مجبرًا على الانتظار، فعليه الانتظار لفترةٍ معقولة من الوقت.

الانتظار لعنةٌ ترتدى قناع الأمل!

الكثير من الأشخاص يعانون الانتظار بعد التقدم لوظيفة ما، وعادة بعد استقبال صاحب الوظيفة للمتقدم، يطلب منه الانتظار حتى يأتيه الرد.. ويقرر صاحب العمل الشخص المناسب للوظيفة بعد التقاء الكثير من المتقدمين، لكن حينما يكون عدد المتقدمين للوظيفة محدودًا، ويطلب منك صاحب العمل انتظار الرد، فمن الأرجح، أن هذه الوظيفة لن تكون من نصيبك!.

أظن إذا أيقن صاحب العمل بعد المقابلة أن المتقدم ليس الشخص المناسب، فينبغى أن يخبره على الفور بأنه غير مقبول، ويوفر عليه عناء الانتظار أسبوع أو أسبوعين، حتى لو استشعر بشىء من الحرج؛ لأن الشخص حينها، لن يظن أنك لم توظفه عمدًا فحسب، بل سيحسب أنك وقفت حائلًا بينه وبين قبول فرصة عمل أخرى.

وإذا تاقت نفسك لشىء ما، وعجزت عن إدراكه سريعًا، فحتى لو كان الألم سينخر روحك عميقًا، فتخل عن هذا الشىء، وحاول نيل شىء آخر، فمن يدريك أن هذا الشىء لن يكون أفضل من ذاك الذى علقت عليه الآمال طويلًا؟ والشىء المؤسف أن تنال شيئًا لبعض من الوقت، ثم يضيع سدى، وحينما تفقده يعود إليك مرة أخرى، ثم يضيع ثانية، وتظل الحال بين إدراكٍ وفقدٍ، وفى نهاية المطاف تخسره للأبد، ويضيع وقتك هباءً، ثم تعود خالى الوفاض.. خائب المسعى.. ورفيقك هو الخذلان.

فى بعض الأوقات، يشعر المرء بعدم الرضا فى مكان عمله، ويفكر فى أعماق نفسه، إذا استمرت الأوضاع على هذا النحو السَيِّئ، حتمًا سأغادر هذا المكان، وإذا تبدلت الحال، سأنتظر وأرى إلى أين ستمضى بى الأيام. تكر الأيام وتتبدل الأحوال، لكن سرعان ما تعود وتسوء من جديد، وعندما يعلو صوت الأمل فى أعماقك، تتبدل الظروف وتتغير المقادير، وتبقى الأوضاع بين صعودٍ وهبوطٍ.. فهل تُرضيك هذه النتيجة؟ وكم من الأشخاص يدمرون حياتهم، وهم يتأرجحون بين أملٍ زائفٍ ووهمٍ خدّاعٍ!

من منا لا يتمنى الخير من صميم القلب؟ من منا لا ينتظر وسط بارقة أمل تومض أمام عينيه؟ لكن الانتظار الطويل فى حضرة أمل هزيل، تارة يضوى وتارة يخبو، سيُفضى بك إلى خذلان، يُغرس فى القلب حسرةً، ويترك فى الروح غصةً.

لماذا؟

حينما كنت أقود سيارتى ومررت بطريقٍ مكتظٍ بالسيارات، رأيت صديقى الطبيب الشاب، يقف جانبًا ينتظر عبور الطريق. كان يرتدى قميصًا برتقالى اللون وسروالًا أسودَ، وشعره قد طال واستطال حتى غطى أذنيه، فضحكت خلسةً، فلا شك حينما يزوره المرضى فى العيادة ويرون هيئته، سيظنون أنهم قد أخطأوا المكان!

ثمة أشخاص لا يزالون يتمسكون ببعض المفاهيم البالية. على سبيل المثال، لا بد أن يكون شعر الطبيب قصيرًا، والقميص إذا لم يكن أبيض اللون، فينبغى أن يكون أزرق سماويًا، والسروال يبدو طويلًا، ولا يمكن أن تكون قدماه واسعتين، ويتعين أن يتبدى الطبيب فى هيئة رسمية؛ لا يبدو عشوائيًا ولا مهندمًا أكثر من اللازم.. ولاَ أدرى من وضع مثل هذه المعايير؟!

ورغم أننا فى الوقت الراهن نشهد عصرًا جديدًا، إلا أن الكثيرين لا يقبلون ما يطرأ من تغيرات، فهناك بعض المدارس العصرية، نرى فيها شعر رأس المعلمين الرجال أطول من شعر رأس الطلاب، لكن لا يمكن أن نرى بعض الأطباء قد سمحوا لشعر رأسهم أن يثور ويطول.

وثمة شىء آخر يثير دهشتى، لماذا تبدو دومًا مكاتب الدوام على شكل مكتب؟ لماذا ينبغى على الموظف الجلوس على مقعدٍ غير مريح، وينحنى أمام منضدة تورثه الألم والتعب؟ لماذا عليه أن يتطلع إلى ستائر النافذة على الحائط المقابل؟ حتى وإن كان المكتب مصممًا على طراز عصرى؟ وبقطع النظر عن الديكورات الرائعة اللافتة للانتباه، لماذا لا تشبه المكاتب غرف المعيشة ذات المقاعد الوثيرة؟ أو تشبه المكاتب غير الرسمية؟ أو حتى دورات المياه المريحة؟ هل لا ينبغى للموظفين العمل فى مثل هذه البيئة الإيجابية؟ لماذا يتوجّب العمل تحت الأنوار الصفراء والبيضاء، فتبدو الوجوه شاحبة وقاتمة؟ لماذا يجلسون منهكى الظهور أمام المقاعد والطاولات المتعبة؟ أو سأطرح السؤال بشكل آخر، لماذا ينبغى على الموظف العمل فى بيئة مملة وشاقة لزيادة كفاءة العمل؟ لا أعلم من أجرى هذه الدراسة العقيمة من قبل؟

لماذا الفندق يشبه الفندق؟ لماذا الغرف تكون محكمة الإغلاق؟ لماذا عادةً الإضاءة تكون غير كافية؟ هل ندفع بالنزلاء للهروب إلى الشوارع؟ لماذا دومًا المشفى يشبه المشفى؟ لماذا علينا استخدام الأغطية والبطانيات القديمة والمتسخة؟ رغم أنها دومًا تكون معقمة!.

رغم أننا نحيا فى عهدٍ جديدٍ وعصرٍ متطورٍ، إلا أن الأشخاص العصريين يتخذون بعض الأمور كمسلمات لا تقبل الجدل أو النقاش، وهى فى الحقيقة أمور تدعو إلى الدهشة!

وربما فيما بعد يكون لدى متسع من الوقت، كى أخط كتابًا عنوانه: «مائة لماذا ولماذا؟».

فيليسيتى مارش، كاتبة إنجليزية، تعيش فى مقاطعة (وارويكشاير). وهى تعشق تنسيق الحدائق. لها مجموعة قصصية بعنوان (الاكتمال) -The Completion- ومن أشهر قصصها «إذا كان لدى قصة واحدة فقط لأرويها».

منزل يناير

قصة: فيليسيتى مارش

ترجمة: محمد زين العابدين



منزل يناير هو منزلى. وقد تمت تسميته هكذا-أو كما قيل لى- لكونه أول منزل فى القرية، أو ربما كان الأخير؛ أقولها اعتماداً على الطريقة التى تنظر بها إليه. ولكن فى كلتا الحالتين؛ فإن الشخص الذى أسماه، يهيئنى لأن يكون لدى ولعٌ به لمدة شهر؛ بينما يميل الآخرون بشكل غير منصف إلى تحقيره.

لقد عشت هنا لمدة عام حتى الآن. ولقد تحديت معايير اللياقة المحلية لمبانى المدينة؛ بطلاء الحوائط الخارجية للمنزل،المواجهة للبحر؛ باللون الأصفر، بدلاً من اللون الرمادى البائس، وبطلاء بوابة المنزل وبابه الأمامى؛ باللون الأزرق العميق، بدلاً من اللون الأخضر الكربونى. لقد رسمت وصقلت وزرعت المنزل، على مدار ثلاثمائة وخمسة وستين يوماً.

لقد انتهكت القوانين المحلية الصمَّاء؛ وأنا منهكة، تلاحقنى اتهاماتها. لكننى سعيدة. لقد فعلت كل هذا؛ وها أنا ذا، مستلقية هنا فى هذا السرير الذى كنت أستلقى عليه طوال الثلاثمائة وخمسة وستين يوماً الماضية، وفى هذه البقعة اللينة منه بالضبط، أو ربما أبعد ببضعة سنتيمترات؛ هذه البقعة من سريرى التى أقول إنها ليست هنا ولا هناك فى مدار الشمس بأكمله.

ها أنا ذا، أترك بصمتى فى الكون؛ أترك نوعاً من «ملاك الثلج»* فى فراغ الزمان والمكان؛ ليس بغرض التفاخر والاستعراض كنجوم السوبرنوفا؛ ولكن بشكل أقل تطرفاً!.. فلتفعل ما تريده أيها النجم؛ وسأفعل ما يروق لى أنا.

لا أفهم كل شىء، عن النظرة إلى الكون، والشعور بعدم الأهمية؛ ما هو الحجم الذى يفترض أن تكون عليه قبل أن تصبح رقماً عابراً فى الكون؟!... من-للأمانة- لن ينظر إلى الكون ويفكر: «واو.. أنا موجود!، أنا جزء من هذا الكون؛ ولا يوجد شىء، ولا أحد يشبهنى تماماً؟!. حسناً، حسناً!

لا يسعنى إلا أن أتساءل عما إذا كنت مرتاحة، كما أنا مرتاحة الآن قبل عامٍ مضى؛ ربما نعم، وربما لا. عندى الجرأة على أن أقول؛ أن هذه اللحظة المجيدة من الإنسجام التام مع كل ما يتعلق بفراشى، واستلقائى عليه باستمتاع؛ هذا النعيم المطلق، لن يدوم أبداً كما ينبغى، وكما نحلم.

حتما سيبدأ أنفى فى الحكَّة بشكلٍ لا يُطاق. وحتى ذلك الحين، يمكننى الاستمتاعَ بالمتعةِ المُطلّقة لكل تفاصيل استلقائى هنا. حسناً، حانَ الوقتُ للتخَلى عن هذا الجزء من الكون الذى صممتُه على شكلى أنا.. والاستيقاظ!. أعتقدُ أن النعيمَ قد انفلت بعيداً بطريقةٍ ما. إذن ماذا يوجدُ اليوم؟ لا شىء!

حسنًا، لا..لا شىء. ثمة منزل شهر يناير موجود؛ وهنا أيضاً أمَّجِدُ العَيْشَ بهدوء لفترةٍ من الوقت، وأقول لا للنشاط الثابت الرتيب، وأستَّمِدُ



العزاءَ والسلوى؛ من الوسائد الزاهية الألوان، والروائح العطرية للتوابل التى تتسرب من البخار المتصاعد بالمطبخ الدافئ. ويزيدُ من دواعى سرورى ونعيمى بالبطانياتِ والأضواء؛ إحساسى بالصقيع الذى يضربنى، والشفق المبكر، والظلامُ الدامس لمنتصف ليل الشتاء؛ بينما أفكر فى ما سيأتى بعد ذلك.

والآن لدىَّ شىء آخر لأفكرَ فيه؛ هدية. مرَّرتُ مساءَ أمس بكُشْكٍ فى السوق؛ حيثُ كان رجلٌ بوجهٍ يشبهُ الشتاء، بأنفِ صقر، وأعينٍ رماديةِ اللون؛ يبيعُ كراتٍ بللورية، يرفرفُ خلفَ زجاجها الشفّافِ ما يشبهُ ندفَ الثلج، أو أوراقَ الخريف، أو البتلاتِ المتساقطة، أو كأنّهُ الترترُ الشفافُ المتلألئُ مثلَ المطرِ القزَّحى.

–«لدى واحدة من أجلك، يا»امرأة يناير»)؛ اتصَّلَ بى، كما لو أنهُ كانَ يتوقعُ ذلك؛ عندما عدتُ إلى الوراء، سحَبَ كرة من جيبهِ، وعرضَها علىَّ لأتفحّصها؛ نسخة طبق الأصل من القرية، مع منزلى بواجهتهِ ذاتِ اللونينِ الأصفر والأزرق على شاطئِ البحر.

– «وكيف عرفتَ؟»، سألتُه

– أجابنى: «أنا أتفهَّمُ..هل ستبقَينْ؟»

– «إلى الأبَد..هذهِ ليست سوى البداية»؛ قلتُ له..

– فقالَ لى:

«سترغبينَ فى ذلكَ بعد ذلك؛ لتذكيرِك بمفاجأةِ الناسِ من وقتٍ لآخر، فقد عرفتُ أنكِ قد غفرتِ لهم..»

والآن، وعلى سبيل التجربة؛ أقَلِّبُ الكرة البللورية فى يدى، بينما تبدأ كريات الثلج فى التساقط خارج النافذة، وتستقر فى الطرق الضيقة أمام المنزل.

* (ملاكُ الثلج: هو تصميم مصنوع من الثلج الطازج، عن طريق استلقاء صانعه على ظهره فوق الثلج، وتحريك ذراعيه لأعلى ولأسفل، وساقيه من جانب لآخر؛ لتشكيله على شكل ملاك. وصنع «ملاك الثلج» هذا هو تسلية شائعة بدول أوروبا). (المترجم)

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أيًا كانت لغته؛ لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى طه محمود طه.

طه محمود طه

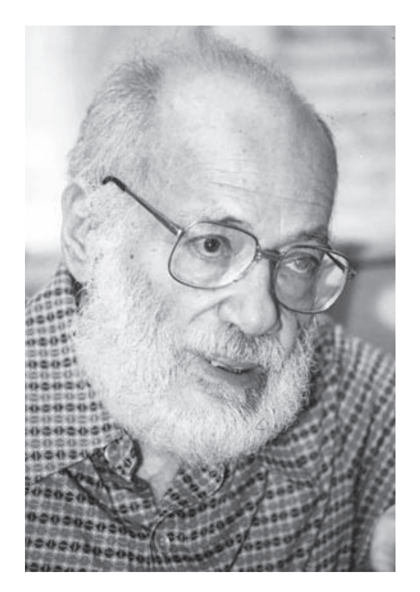
عوليس بلسان العرب

جمال المراغى

دفن ما كان يعانيه منذ صباه فى داخله، وأدركه دون أن يهتم بأسبابه؛ أستاذه الزائر فى كلية الآداب بجامعة عين شمس «ديفيد بيتر إدجل»، فأهداه رواية للإيرلندى «جيمس جويس» وكانت «عوليس» التى أثارت شغف «طه محمود طه» (١٩٢٩-٢٠٠٢)، ووجد فيها نفسه وتحديه الذى لازمه لبقية حياته ودس سر معاناته فيه، ودفعته ليجتهد فى دراسته ويصبح معيدًا ثم أستاذًا بعد حصوله على درجة الدكتوراه، ولكنها كانت سببًا فى تركه الجامعة والتفرغ لترجمتها.

دفعت جويس وروايته عوليس طه للتخصص فى الأدب الأيرلندى بمباركة أستاذه عميد الأدب العربى طه حسين الذى دعمه ليسافر إلى دبلن بإيرلندا عام ١٩٥٧، ويلتحق بجامعة ترينيتى لدراسة أعمال «ألدوس هكسى» أحد أهم كتاب القرن العشرين؛ لكن طه خصص الجزء الأكبر من وقته لزيارة ودراسة أماكن الأحداث التى جاءت فى عوليس، ومحاولة إعادة بنائها وتشكيلها ذهنيًا.

وبعد عودته حاول أن يوازن بين حياته وعوليس، ولكنه استسلم فى النهاية وتفرغ لتلك الملحمة التى لا مثيل لها خلال القرن العشرين التى قدمت آلاف المفردات الجديدة لعديد اللغات إلى جانب رصدها بالتحليل العديد من الظواهر البشرية، بل







وتفسير بعضها؛ ليجد نفسه يبحر مع نحو عشر لغات تكونت منها مفردات جديدة، وكل مفردة مركبة من لغتين أو أكثر، ومن هذه اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية واليونانية والإيطالية واللاتينية التى كان يجيدها جويس جميعًا.

كما كانت ترجمة عوليس تتطلب دراسة وفهم ملحمة «الأوديسة» الإغريقية، وظل طه يعمل على ملحمة القرن العشرين حتى صدرت عوليس بلسان العرب لأول مرة عام ١٩٨٢، ولأن فيها حياته وأغوار نفسه، وباتت صديقه الوحيد الذى يحفظ سره الدفين وكل فصل من فصولها الثمانية عشر يتعانق مع نتفة منه، لهذا واصل العمل بها ووجد فى النسخة الإنجليزية المنقحة عام ١٩٨٤ مبررًا لذلك، ليصدر طبعة ثانية منها عام ١٩٩٤.

رغم أن ملحمة عوليس وحدها تكفى؛ لكن لطه أعمال أخرى لم يبخل عليها بجهد ومنها موسوعة «جيمس جويس»، «القصة فى الأدب الإنجليزى من بيوولف حتى فينيجانزويك»، «أعلام الرواية فى القرن العشرين» ومسرحية «إنسان روسوم الآلى» لكارل تشابيك؛ لكنه لم يبرح عوليس المسكنة لآلامه، وإن حاول أن يقاوم ذلك بمواصلة العمل. لكنه عاد يتودد إليها ويطلب منها أن تغفر له، وأخذ يستخرج مفرداتها ليشكل منها قاموسًا من ١٢٠٠ صفحة يضم نحو نصف مليون مفردة، كما قام بترجمة آخِر أعمال جويس، وكانت آخِر ما ترجم وهى رواية «يقظة فينيجان»، والقاموس والرواية مصيرهما مجهول.

منح طه القراء والمترجمين كبارًا وصغارًا شيئًا مما فى ماعونه الواسع فى مقاله «فن الترجمة وعدة الأسطى» بالعدد الثانى من مجلة الألسن عام ٢٠٠٢، كوادع المترجم كما ينبغى، اختتمه بـ «وفى نهاية تطوافى فى هذه الرحلة، أرجو ألا تكون ثقيلة مملة، أردت نقل خبرتى القليلة فى مزالق ومآزق الترجمة، وهى دعوة لاكتساب المترجم خبرات الحياة التى يترجم منها وإليها».

التقافة الجديدة

2 ة

أكتوبر 2022

العدد 385

130 عامًا على ميلاد حبيب جورجى



السقا

فى منطقة غربال



فى «ليس رومانسيًا»

عُيُوبَك تَجْعَلُك جَمِيلًا



أبو العلا السلامونى

الفكر قبل الدراما أحيانًا!



السقا
فى منطقة غربال

مصطفى نصر

حكى لى صديق من بلدياتى - يعنى أنا وهو من بلدة واحدة -، هو يسكن حى غربال الذى يجمع عددا كبيرا جدًا من أهل بلدنا، بعضهم متجاورين فى الحى، بنفس تجاورهم الذى كان فى بلدتنا المراغة.

مشكلتى مع صديقى هذا إنه يطمح لأن يكون مشهورًا، وربنا لم يمن عليه بموهبة الكتابة.

حكى لى صديقى هذا عن قريب لى من ناحية أبى، وهو فى نفس الوقت قريب له من ناحية أمه. استطاع قريبنا هذا أن يتزوج ابنة باشا من بشوات ما قبل ثورة يوليو ٥٢.

فى آخر أيام هذا الباشا، أحس بأنه ظلم الكثيرين، ولا بد من أن يكفر عن سيئاته، فهداه تفكيره لأن يشترى قربة ماء، ويملأها عن آخرها ويحملها على ظهره ويطوف بها شوارع القاهرة - التى يعيش فيها - ليشرب المارة من مائه. فغضب زوج ابنته - قريبنا -، وطلق ابنته.

كتبت هذه المشاهد فى روايتى الجهينى التى صدرت لى فى عام ١٩٨٤، وكان صديقى هذا وبلدياتى يحرص على أخذ نسخ من كل كتبى، فأحس بأنه شريك لى فى هذه الرواية؛ لأننى كتبت شيئا حكاه لى. وطلب منى أن نكتب معا، يعنى المجموعة القصصية أو الرواية يكتب عليها اسمه واسمى، فرفضت، فأنا غير مقتنع بأن هناك شراكة فى كتابة القصص والروايات. فالكتابة عملية ذاتية، وأنا لا أستطيع أن أكتب شيئا فى حضور أحد، فعندما كانت زوجتى تجلس فى الحجرة التى أكتب فيها، كنت أتوقف عن الكتابة، ولا أعود إليها إلا بعد أن تذهب عن الحجرة.

***

كنا نجلس فوق درجات المسجد الرخامية العريضة، ونتحدث فى كل شىء، ولقد ذكرت هذه الجلسة كثيرا فى قصصى ورواياتى، خاصة فى روايتى الجهينى وليالى غربال.

فى مواجهة جلستنا هذه، قطعة أرض واسعة وكبيرة لا صاحب لها، (بيوت كثيرة فى الحى بلا صاحب، أصحابها تركوها بعضهم هاجر خارج البلاد، أو أولادهم وأحفادهم لا يعلمون شيئا عن

مكان



ملكية هذه البيوت. وقد اكتشفت أن فى بنك ناصر إدارة تدير هذه البيوت - التى بلا صاحب - لمدد محددة على أمل أن يظهر أصحابها، ولكن إذا لم يظهروا خلال هذه المدة، تقوم هذه الإدارة بعرض هذه البيوت للبيع).

استولت أم بدرية على الأرض الفضاء، وبنت عليها أكواخًا من الخشب وغطتها برقائق الصفائح الصدئة. وسكنّتها للآخرين، استطاع سكان هذه الأرض من شد أطراف من أسلاك الحكومة وأناروا أكواخهم المغطاه برقائق الصفيح الصدىء. ويأتى الشيخ يوسف بصفيحته المملوءة من حنفية الصدقة ويملأ أزيرتهم، لكن فتاة سمراء تميل للامتلاء لم تتعامل مع الشيخ يوسف، وإنما تضع إناءها الواسع الكبير على رأسها وتذهب لحنفية الصدقة، وتعود بإنائها مملوءً بالماء، تسنده بيدها طوال الطريق، وتلقى هذا الماء فى زير فخارى كبير.

***

كانت شقق بيت جدتى بلا أبواب شقة، فما أن تصل للدور الأول العلوى وتتجه لليسار تجد دورة مياه وبجوارها حجرة جدتى التى تسكنها، لكن إذا اتجهت لليمين ستقابلك طرقة ضيقة طويلة فى آخرها حجرتين تطلان على الشارع. فيأتى الكثير من رجال الحارة، حاملين صابونتهم وليفتهم، ويستأذنون جدتى ليستحموا فى دورة المياه، فيطلقون الدش على أجسادهم العارية.

***

فكرنا فى جلستنا على درجات المسجد الرخامية العريضة على تشكيل وزارة تحكم مصر، وزراءها كلهم من أهالى منطقتنا - غربال - فاخترنا الشيخ يوسف - السقا، - وزيرا للرى.

يحمل الشيخ يوسف صفيحة يملأها من حنفية الصدقة - فوق أعلى الجبل، ويملأ بها أزيرة الكثيرين ممن ليس عندهم مواسير مياه فى بيوتهم. يلقى المياه فى الزير الفخارى الكبير معلنا لأصحاب البيت عن عدد الصفائح التى ألقاها فى الزير.

ورث الشيخ يوسف هذه المهنة عن والده، فوقتها كانت معظم بيوت غربال بلا مياه وبلا كهرباء.

واخترنا فى جلستنا على درجات المسجد الرخامية - الحاج بدوى وزيرا للعمل - فهو يمتلك قسم زبالة فى منطقة المسلة المشهورة؛ حيث مكاتب الموظفين الكثيرة، فيها عمارة برج الثغر التى تضم مكاتب التأمينات الاجتماعية وغيرها من المصالح الحكومية.

يحصل الحاج بدوى على ورقهم الكثير الذى يرمونه، الحاج بدوى لديه أكبر كمية من ورق الدشت، فاهتم به تجار الدشت المنتشرين فى المنطقة فورقه وحده يكفى لإنتاج مصنع ورق.

اغتنى الحاج بدوى فاشترى بيوتًا كثيرة فى الحى وفى أحياء الإسكندرية الأخرى. فقال أحد الشباب لنا:

إيه رأيكم لو أشرنا على أهالينا لكى يبعوا بيوتهم للحاج بدوى، ثم نشتكيه، فيؤمموا ممتلكاته. كان حديثنا هذا عقب حالة التأميم التى بدأها جمال عبد الناصر فى مصر.

***

والحاج بدوى له حكاية مثيرة. فقد كان يجمع الزبالة من البيوت الكثيرة فى منطقة المسلة، ويذهب بها فى منطقة - قريبة من نقطة شرطة المسلة، منطقة تشبه القلعة بمبانيها العالية. فيقوم عماله وإخوته بفرز الزبالة فى هذه المنطقة المغلقة من كل جانب، يضعوا الورق فى جونية، والأحذية المهترئة فى قفة صغيرة، والخبز فى قفة أخرى، كل شىء من هذه الأشياء يباع وله زبائنه الذين يأتون للسؤال عنه.

لكن من سوء حظ الحاج بدوى أن رجلاً مهمًا يسكن قريبا من المنطقة التى يرمون فيها الزبالة، فشم الرجل رائحة الزبالة، فثار، أوصل بهم الأمر لأن يستخفوا به - وهو الرجل المهم والمهاب - ويلقون الزبالة قريبا من بيته؟!، أجرى عدة مكالمات تليفونية، فجاءت سيارة كبيرة ألقت جونية الورق داخلها وأخذت كل شىء، ثم ألقت القبض على بدوى وإخوته والعاملين معه. بعد تحقيق أفرجوا عن الجميع فيما عدا بدوى، فقد تقرر ترحيله إلى بلدته المراغة. يضعون الحديد فى يديه ويسلمونه لعمدة البلدة المسئول عن تحركاته. فلا يسمح له بالعودة للإسكندرية.

بكت زوجة الحاج بدوى وأمه، واقترح عليهم البعض بأن حل هذه المشكلة فى يد زوجة هذا الموظف الكبير والمهم، فهو رغم سلطانه ومهابته لا يستطيع نهى أمر لزوجته، فذهبت زوجة الحاج بدوى وأمه التى انحنت وقبلت يد الزوجة، وبكت ورجتها بأن تعيد إليها ابنها.

وعاد الحاج بدوى بعد أن أخذوا عليه العهود والمواثيق بألا يرمى زبالة قريبا من بيت هذا الموظف الكبير المهاب.



فى «ليس رومانسيًا» عُيُوبَك تَجْعَلُك جَمِيلاً

عبد الهادى شعلان

بيدك أن تُغَيِّر مسار حياتك، أن تُحَوِّل العالم من حولك وأن تُنْشِئ حياتك وفق ما ترى، أن تَقْبَل ذاتك كما هى، وأن تعرف مَوَاطِن القوة التى داخلك، أن ترى نفسك الحقيقية وليس وفق ما يعاملك به الناس، أنت الوحيد القادر على تحقيق مصيرك وطريقة التفكير التى تجبر بها الناس على المعاملة. ساعتها سترى أن كل شىء فى الحياة يمكن تحقيقه.

المتعة متوفرة بين أيدينا

قبل أن يبدأ فيلم Isn't It Romantic (أليَّس رومانسيًا) من إخراج تود استراوس شيلسن، والذى كتب قصته إريد كارديلو، سيناريو دانا فوكس. نستمع لأغنية مَرِحة، ثم ينفتح المشهد على وجه فتاة مبتسمة ابتسامة بريئة، ناتالى، والتى قامت بدورها فى مرحلة الطفولة الطفلة أليكس كيس، كانت الصغيرة ناتالى تشاهد فى التلفزيون فيلم (party woman) وهى فى غاية الاستمتاع بالرومانسية الحادثة فى العلاقة بين بطل الفيلم وبطلته، وهى فى غاية الاندماج مع التلفزيون، ساعتها يحدث تمازجًا بين مشهد الفيلم على شاشة التلفزيون وما نشاهده.

دخلت الأم والتى قامت بدورها الممثلة جينيفر سوندرو، تتحرك وهى تعد مشروبًا لها، كان الفيلم التلفزيونى يتحدَّث عن طلب مشروب بالفراولة، وكأنه يقول إن الحياة التى نشاهدها على شاشة التلفزيون هى حياتنا بالفعل، فما يحصل على الشاشة من المتعة نحن نمتلكه، وهو متوفر لدينا بصورة ما، الحياة هى الحياة، وهنا تتدخَّل الأم لتقول لابنتها ناتالى إن هذا الحب الرومانسى مستحيل.

ذهبت ابتسامة الطفلة مع هذه الجملة، كانت كل حُجَة الأم أن النساء لسن مثل جوليا روبرتس، رأينا الأم تشعر بالكآبة الداخلية حين تقول: «الحب ليس قصة خيالية، ولا توجد نهايات سعيدة»، وكأنَّ الأم تحكى عن تجربتها الشخصية التى عانت منها، وكانت فى الوقت ذاته تريد أن تلقى هذه التجربة على فتاتها الصغيرة من باب الشفقة عليها، لكنها لم تكن تعلم أنها تزرع فى روح ابنتها الكآبة وكراهية الرومانسية، لقد ذهبتْ ابتسامة الصغيرة ناتالى فى نفس المشهد، وكدنا نلوم هذه الأم التى قتلت ابتسامة بريئة، لكن المخرج أحسَّ بنا ولم تظهر هذه الأم مَرَّة أخرى.

شاحنة أسمنت

وجاء المشهد التالى بعد خمسةِ وعشرين عامًا، وظهرت ريبيل ولسون لتقوم بدور ناتالى الشابة، ونحن منذ المشهد الأول تم تعبأتنا بأن هذه الفتاة مليئة بالكراهية للرومانسية. من خلال حوارها مع والدتها، فلم نندهش عندما وجدنا غرفتها غير مُرَتَّبة، وحياتها فى غاية الاهمال، لاحظنا أنها لم تعد تبتسم ابتسامتها الرائقة وهى طفلة، هل الفيلم يعطى للأمهات ملمح بعدم كسر روح رومانسية الطفولة؟ هذا جيد.

كان اختيار الفتاة الصغيرة أليكس كيس والشابة ريبيل ولسون متوافقًا للقيام بنفس دور ناتالى، فقد كانتا فى غاية التشابه، حتى إن المخرج أقنعنا بأنها هى بالفعل، وأنه قد مَرَّ خمسة وعشرون عامًا خلال الانتقال من مشهد







لمشهد، كانت أول جُمْلة تُقَال لناتالى بعد أن اصطدمت بعربة بائع متجول: «بِنْيَتك مثل شاحنة أسمنت».

ونعلم أنها مهندسة معمارية، وأن مشروعها هو جراجات الانتظار، وأن زميلها جوش والذى قام به الممثل آدم ديفاين يعاملها بشكل حميمى ومختلف عن بقية الزملاء؛ لكنها لم تكن تلاحظ، فيقول لها: «أنتِ عمياء تجاه الحب»، وبقية الزملاء يعاملونها باستخفاف ملحوظ، لقد أدى آدم ديفاين دوره بحميميَّة كاملة تجاه ناتالى، وشعرنا أنه يحبها فعلاً ولكنه لا يستطيع البوح.

ما يشبه الحلم

ألوان الفيلم مبهجة وتُشْعِرنا بالسعادة، والرغبة فى الفرح والانطلاق، ولا يوجد كآبة على الرغم من أن موضوع الفيلم يدور حول هذه الكآبة المزروعة فى روح ناتالى، ناتالى نفسها رغم ما كانت تعانيه من رفض للحالة الرومانسية ورفض الحب، إلا أن طَلَّتها على الشاشة بهذا الجسد القوى السمين يعطينا الفرح، ويُدْخِلنا فى حالة من الرغبة فى إطلاق هذه الكآبة من داخلها، نريد لها أن تنطلق

> طَلَّتها على الشاشة بهذا الجسد القوى السمين يعطينا الفرح ويُدْخِلنا فى حالة من الرغبة فى إطلاق هذه الكآبة من داخلها

من داخل روحها فَرِحة وراغبة فى أن تَسْعَد، ناتالى ذات الصدر المرتفع فى شموخ ينتظر الانطلاق، جعلها رغم عدم ابتسامتها جميلة على الشاشة، حتى تصرفاتها العنيفة كانت محبوبة، على الرغم من أنها بدأت تردِّد كلام والدتها. وكأنها صارت مبادئها هى «لا رومانسية فى هذا العالم». لقد جعلتنا ريبيل ولسون نشعر بطاقة داخلية محبوسة داخلها، مما خَلَقَ تعاطفًا معها ورغبة شديدة أن تتحرَّر من كلمات أمها منذ الطفولة.

الفيلم يسحبك ببساطة ويُسر عبر الفتاة ناتالى السمينة التى تَشُك فى عدم قابلية المجتمع لها، حتى إنها تعتبر كل مدح لها هو نوع من الاستهزاء والكذب.

تَحْدُث لناتالى حادثة وتتغيَّر حياتها، وترى كل شىء على حقيقته، لا كما تم زرعه داخلها، لقد حدث لها ما يشبه الحُلم، عاشت على أنها جميلة، أحبتْ الحياة، ونحن كمشاهدين لم نكن نعرف هل ما يحدث أمامنا حقيقة أم حلمًا؟! براعة المخرج فى عرض الأحداث المُبهجة جعلنا نخلط بين الواقع والحلم لدى ناتالى، فأحيانًا يؤكد أنه حُلم وأحيانا نراه حقيقة، لقد نَجَحَ بالفعل فى مزج الحقيقة بالخيال والحُلم.

لقد رأيناها فى الأماكن نفسها التى كانت تعيش فيها، إلا أن النظافة والحب سيطرت على هذه الأماكن، لقد تبدَّل العالم الذى تعيش فيه، وأعطانا المخرج بالدَّمج السَلِس عبر إصابتها وإفاقتها فى المستشفى أن هذا يحدث بالفعل وأنه ليس حُلمًا من جَرَّاء الحادثة.

أن تحب ذاتك

ازدهرت حياة ناتالى وصار كل شىء جميلًا، لقد أَدْخَلَنا المخرج من بوابة الحادثة التى ارتطمت فيها رأسها بعمود تحت النَفَق، لحياة كحُلم جميل، لم نتصوَّر طوال مشاهد الفيلم أن هذا حُلم، كانت المَشَاهد مُبْهِجة، كنا نعتقد أن هذه خدعة تصوير رائعة، وطوال مشاهد السعادة كانت ناتالى تردِّد أن هذا كَوْن مُوَاز، وكنا لا نريد أن نصدق هذا، ونتمنَّى لها أن تكون تلك هى الحقيقة، لقد كانت الحادثة هى المِفْصَل لتغير نظرة هذه الفتاة للناس والمجتمع، الحادثة كشفت لها الأحوال المحيطة بها، و بناء على هذا مارست الحياة وفق ما شاهدته، كانت بعض اللقطات كأوراق الورد التى تجمَّعت وكوَّنت رقم الهاتف، ترشدنا إلى أن هذه حالة حُلم رومانسى، ونكتشف أثناء تواجدها فى حالة الحُلم أنها ارتطمت فى الحُلم بسيارة وأفاقت لنجدها فى المستشفى مَرَّة أخرى فى غيبوبة لمدة ثمانى عشرة ساعة هى مدة أحداث الفيلم، لقد عادت بعد ذلك لحياتها غير المنتظمة، ولكن بروح مختلفة، لقد رأت حقيقتها، وتعاملت مع الجميع من منطقة أنها مميزة، وأنها تحب نفسها.

لا يريد صُنَّاع الفيلم أن يتركوا المشاهد بدون لحظة رومانسية، فقد عَلِمنا أن جوش الذى كان ينظر عَبْر النافذة ليتابع صورة فتاة الإعلانات الجميلة لم يكن ينظر لفتاة الإعلانات، بل كان ينظر لناتالى، فقد كانت صورتها تنعكس على الزجاج، احتضنته وقَبَّلته، وانطلقتْ فى طريق الحياة وكلها أمل، لقد عَرِفَت أنها يجب أن تُحِب ذاتها، وكما استهل الفيلم بابتسامة، تركنا فى النهاية بابتسامة وقُبْلة من ناتالى أضاءت الشاشة أثناء غنائها.

الفيلم يدفع للحياة بقوة، حين أَحَبَّتْ ناتالى ذاتها بَدَت بالفعل جميلة على الشاشة، كانت ملابسها التى ارتدتها بعد التغيُّر ملابس مبهجة، لقد جعلتنا نحب هذه السمنة، نحب هذه الشخصية التى خرجت من قوقعتها وطارت بعيدًا، حلَّقت ووجدت ذاتها، بل صنعت ذاتها.

الفيلم يترك لديك حالة من الانشراح، على الرغم من قصته التى تبدو مُسْتَهْلَكة عن الحب والرومانسية، لكن فى النهاية الفيلم يضرب بقوة حول تقدير كل منا لذاته، وأنه ينبغى أن يحبها كما هى.

ما بعد الستينيات
جيل النهضة والسقوط (4)

هذا الجيل من كتاب المسرح تشكل وعيه فى سنوات الحراك الثورى مطلع الخمسينيات، وبدأ الكتابة فى نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينات؛ لكن لم يتم اعتماده فى دفاتر الستينيات، فقد بدأ جيل السبعينيات الكتابة للمسرح مع سنوات التراجع، فى اللحظة التى بدأ فيها قطار المسرح رحلة الانحراف عن مسار الازدهار؛ ليتزامن صعود هؤلاء إلى خشبة المسرح مع المصادرات وتشديد قبضة الرقابة على المسرح، وهو ذات الجيل الذى هوت على رأسه مطرقتان الأولى نكسة ١٩٦٧، والثانية مطرقة الانفتاح الاقتصادى بكل تجلياته؛ فحمل على عاتقه عبئًا كبيرًا فماذا يضيف أو ماذا يقدم للجمهور بعد أن جعل كُتّاب الستينات المسرح طعامًا يوميًا على مائدة المصريين وجزءًا ليس فقط من الحياة الثقافية، بل شريكًا أساسيًا فى الحياة السياسية، وأيضًا ماذا يفعل هؤلاء بعد أن سقطت أيدلوجيات كثيرة وتهاوى الحلم القومى العربى، وتوارت قيم كانت لها الكلمة العليا، فهو جيل التحولات التى حدثت بين عهدين بامتياز. هذا الجيل الذى ولد مأزومًا مع بداية التراجع؛ الجيل الذى وقف من بعيد على تخوم النهضة والازدهار؛ لكنه عاش السقوط وبقوة، وجنى أشواك الازدهار. وسوف أقدم فى هذه الحلقات نماذج من كتاب الجيل التالى لجيل الستينيات، جيل النهضة والسقوط.

جرجس شكرى

فى مسرح
أبو العلا السلامونى
الفكر قبل الدراما أحيانًا!

الحدث الأهم فى حياة جيل النهضة والسقوط الذى ينتمى إليه «يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، بهيج إسماعيل، على سالم، لينين الرملى، كرم النجار وآخرون» حدث عام ١٩٦٩ فى مؤتمر الأدباء الشبان الذى أقيم فى الزقازيق برئاسة نجيب محفوظ، ومعه رموز الثقافة المصرية فى تلك الفترة وحشد من الأدباء الشبان فى محاولة لمحو الآثار النفسية للنكسة وجاءت جوائز المسرح لتصيب أربعة منهم، كالتالى: الجائزة الأولى جاءت من نصيب على سالم، أما بهيج إسماعيل ويسرى الجندى وأبو العلا السلامونى؛ فقد حصلوا على الجائزة الثانية مشاركة فيما بينهم، وكانت بمثابة شهادة ميلاد لهؤلاء، حتى وإن كان بعضهم قدم أعمالاً مسرحية من قبل؛ لكن هذا الحدث كان محوريًا فى مسيرتهم، بل ونلاحظ اتجاهات الكتاب الأربعة أو على الأقل بعض ملامحها فى الأعمال الفائزة؛ حيث استعار ثلاثة منهم مادة من التراث الإنسانى؛ الأول كتب عن أوديب الذى استعاره من الميثولوجيا اليونانية وقدمه من خلال معالجة معاصرة للواقع المصرى، والثانى







استلهم التراث الشعبى فى «حلم يوسف». أما الجندى فكتب مسرحية عن «الطفل الجميل الذى لم يولد بعد» وهى التى قدمها من قبل تحت عنوان «الشمس وصحراء الجليد»، معلنًا للجميع أنه صاحب قضية موضوعها الإنسان المصرى سوف يدافع عنها فى مسيرته، وكتب السلامونى «فرسان الله والأرض» التى نشرها فيما بعد تحت عنوان «سيف الله» عن عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد، باحثًا فى التاريخ عن تراجيديا عربية سوف تلازمه طيلة مشواره المسرحى، وأيضًا لا يمكن إغفال أن هؤلاء كتبوا نصوصهم وكأنهم يلوذون بهذه الشخصيات لطرح أسئلة اللحظة الراهنة أو بمعنى آخر الاختباء خلف هذه الشخصيات خوفًا من بطش الرقيب فى تلك المرحلة!.

كان اهتمامه باللعبة المسرحية على خشبة المسرح من خلال الإنسان فقط

1

فى هذا المؤتمر أيضًا، التقى الشاب أبو العلا السلامونى (١) الذى كان ما يزال مقيمًا فى دمياط فى تلك المرحلة بالكاتب المسرحى الكبير ألفريد فرج؛ مقرر لجنة مسابقة المسرح التى منحته الجائزة وتحمس للكاتب الواعد القادم من دمياط ونصحه بالاستقرار فى القاهرة، بل وعرض عليه أن يساعده حتى ينتقل إلى العاصمة، وأسند له ولرفيق كفاحه يسرى الجندى إعداد بعض النصوص العالمية، واستجاب الجندى وقدم «بغل البلدية» عن مسرحية «السيد بونتلا وتابعه ماتى» و«جحا والواد قلة» و«عن دائرة الطباشير القوقازية» وكلاهما لبريخت، ولكن السلامونى الذى شغلته الرؤيا التراجيدية وأنتج من خلالها «سيف الله» ثم «الثأر ورحلة العذاب»، وأيضًا «رجل فى القلعة» لم يكن منحازًا إلى الإعداد ونظرية المسرح الملحمى التى قدمها الألمانى برتولد بريخت، وجذبت رفيقه يسرى الجندى، بل كان يسرح ببصره بعيدًا إلى الوراء؛ ليبحث فى التاريخ عن عناصر الصراع المأساوى، عن تراجيديا عربية، وأيضًا عن عناصر المسرح الشعبى والتى بدأت بمسرحيات مثل «الحريق، وأبو زيد فى بلدنا» وأكمل فى «مآذن المحروسة» وغيرها، فمنذ أن عرف السلامونى المسرح، وهو يبحث فى عناصر المأساة؛ حيث قدم فى سن مبكرة مسرحية «الجانب الآخر» ١٩٦٧ والتى فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة منظمة الشباب الاشتراكى، وتدور أحداثها حول أسرة فلسطينية مات عائلها وأوصى أن يدفن فى مقابر الأسرة فى الجانب الآخر، وعرضت فى المسرح المدرسى وفازت «أبو زيد فى بلدنا» بالجائزة الأولى فى مسابقة المسرح الريفى ١٩٦٩ وعرضت فى فرق عديدة فى الثقافة الجماهيرية.

وكان أستاذ الفلسفة القادم من دمياط قد بدأ حياته المسرحية مبكرًا مطلع الستينات من خلال النصوص سالفة الذكر وكان لا يزال يعمل فى التربية والتعليم، وفى تلك المرحلة كتب أيضًا مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم»، فى محاولة لمقاومة آثار نكسة ١٩٦٧ قبل شهور من رحيل عبد الناصر، وأخرجها عباس أحمد ١٩٧٤ فى مسرح السامر. وظل يعمل بالتدريس ويكتب النصوص المسرحية التى وضع فيها ملامح مشروعه إلى أن سافر إلى ليبيا عام ١٩٧٦ وعاد ١٩٨٠ وكان رفيقه يسرى الجندى أرسل يبلغه أن مسرحية «سيف الله» فى برنامج مسرح الطليعة وسوف تعرض قريبًا، ولكن هيهات أن يتم عرض نص يحمل هذا العنوان فى تلك الفترة، وكتب فاروق عبد القادر فيما بعد عن هذا النص ونص «ثأر الله» (٢) الذى صودر ليلة الافتتاح من تأليف عبد الرحمن الشرقاوى، وإخراج كرم مطاوع، وأثار النص جدلاً كبيرًا، وتم نشره فيما بعد فى كتاب المواهب الذى يصدر عن قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب عام ١٩٨٥، ولكن أولى المسرحيات التى عرضت له فى هيئة المسرح أو البيت الفنى للمسرح كانت مسرحية «الثأر ورحلة العذاب» التى كتبها عن حياة الشاعر امرئ القيس، الذى طرده أبوه ليتخلص من عار صعلكته، ولكنه تحمل مسئولية الثأر بعد مقتل الأب على يد قبيلة بنى أسد، وأخرج المسرحية القدير عبد الرحيم الزرقانى، وكتبها السلامونى فى ثمانية مشاهد «المحنة - العبث - النبوءة - الاختيار - الحرب - المستحيل اللعبة - اللانهاية»، وظل أبو العلا السلامونى يبحث فى التاريخ عن شخصيات» ومواقف تحمل عناصر الصراع والمأساة، سواء فى التاريخ أو التراث العربى؛

ليعيد صياغتها فى سياق اللحظة الراهنة وأسئلة الواقع، فتجول عبر التاريخ قديمه وحديثه؛ ليلتقى أحمد عرابى وعبد الله النديم فى مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم»، ويعقوب صنوع رائد المسرح المصرى فى مسرحية «أبو نضارة»، ومحمد على وعمر مكرم فى مسرحية «رجل فى القلعة» وبونابرت وعساكر الحملة الفرنسية ومعهم مشايخ الأزهر والشعب المصرى فى مسرحية «مآذن المحروسة»، وأيضًا أسامة بن لادن وتنظيم القاعدة فى مسرحية «الحادثة اللى جرت فى ١١ سبتمبر»، وأعضاء تنظيم داعش فى مسرحية «هكذا تكلم داعش» تراجيديا فقه الخلافة والغزو والجهاد، كتب فى مقدمتها (٣) «هذه المسرحية تعتبر تجربة درامية خاصة هدفها تفنيد البنية التحتية لفكر جماعات الإرهاب والتطرف الدينى التى أصبحت خطرًا يهدد المنطقة، بل والبشرية والعالم المتحضر. والحقيقة أن هذا الخطر لن ينتهى طالما أننا ما زلنا نعجز للأسف عن مناطحة هذا الفكر بتفكيكه وحليله وتفنيده ودحض بنيته الشريرة»، وكأنه قرر أن يلعب مع التاريخ، يحاور شخصياته، ومن ناحية أخرى راح يبحث عن شكل مسرحى من خلال العمل على عناصر الفرجة الشعبية منذ البدايات أيضًا، وجاءت هذه التجربة بمثابة الثالثة، والأهم بعد «الحريق وأبو زيد فى بلدنا» للوصول إلى شكل مسرحى مصرى أصيل، وذلك بتاثير من دعوة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وغيرهم، يقول فى كتابه تجربة الكاتب المسرحى (٤) «كانت تجربة رجل فى القلعة نهاية رحلة شاقة فى البحث عن الشكل المسرحى الذى يسعى إلى الجذب الجماهيرى وحل الفجوة بين فنون القول وفنون العرض، بدأت هذه الرحلة مبكرًا مع مسرحية- ليلية القدر- والتى سميت بعد ذلك حلم ليلة حرب) فى بداية الستينيات من القرن الماضى وكانت البداية بمسرحية «الحريق» التى انطلقت من طقس شعبى ألا وهو حرق دمية اللنبى والشباب ينشدون «يا لنبى يا بن النبوحه مين قالك تتجوز توحه ومراتك قحبه وشروحه» فجر ليلة الخماسين أو شم النسيم، والذى قاد الحرب الأولى فى مصر وأدخل فلسطين تحت الانتداب البريطانى وأسلمها لليهود طبقا لوعد بلفور.

كتب «فرسان الله والأرض» التى نشرها فيما بعد تحت عنوان «سيف الله» عن عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد، باحثًا فى التاريخ عن تراجيديا عربية سوف تلازمه طيلة مشواره المسرحى

2

أذكر أولى المسرحيات التى شاهدتها للكاتب أبى العلا السلامونى عام ١٩٩٥ مسرحية «ديوان البقر» المأخوذة من كتاب «الأغانى» للأصفهانى، من إخراج كرم مطاوع على خشبة مسرح الهناجر، وقد كتبها فى فترة صعبة من عمر هذا الوطن، حين صعدت الأفكار الظلامية للجماعات المتطرفة، وانتشرت بين بعض شرائح المجتمع فعاد إلى التراث ليستعين بحكاية يلعب فيها دور البطولة جماعات التطرف والظلام، وذلك منذ أكثر من ألف عام، وحاولت إلغاء العقول، وكأن الناس



أبو العلا السلامونى والمخرج محمد فاضل

مجموعة من الأبقار، طمعًا فى الجنة واتقاءً للنار، وفى هذه المسرحية يبنى السلامونى الحبكة الأساسية حول مقولة «من يستطيع أن يلعق أرنبة أنفه بلسانه سوف تغفر ذنوبه، وهى عن فقيه كان يتناول غذاءه على قارعة الطريق فعلق أحدهم على هذا الفعل مستنكرًا! فسخر الفقيه من لومه ولوم الناس، وحاول أن يثبت له أنه على حق فى سخريته من الناس، فكان كل من يمر يقول له الفقيه إنه روى فى الأثر أن من يلمس أرنبة أنفه بلسانه يغفر له، فأسرع الكل بإخراج ألسنتهم على أن يلمس اللسان أرنبة الأنف. هنا نظر الفقيه إلى الرجل وقال له ألم أقل لك إنهم بقر؟ وأثارت المسرحية جدلاً كبيرًا حال عرضها فى مسرح الهناجر. فى تلك الفترة بحثت عن أعمال هذا الكاتب بعد أن أدهشتنى الفكرة، وكيف بنى الحبكة الأساسية للنص حول مقولة من كلمات محدودة، ولكنها تقرأ وتعالج قضايا اللحظة الراهنة، وتوقفت طويلاً أمام قدرته على التفتيش فى التراث العربى، وبدأت فى قراءة نصوص أبى العلا السلامونى.

ومن التراث العربى إلى التاريخ الحديث قدم شخصية محمد على باشا أول والٍ يختاره الشعب فى العصر الحديث، ورغم حياته العنيفة وطموحه وكل فتوحاته وتأسيسه لأكبر إمبراطورية فى الشرق؛ أصابته لوثة فى آخر أيامه عبارة عن حالة من الضعف والضحك الهستيرى بصورة انفرادية، حتى زواره كانوا يخشونه، وكما ذكر معاصروه فقد أصيب بحالة من السعال التشنجى، وبعد أن يفيق منها تعود إليه نظراته الفاحصة والثابتة، وقد التقط محمد أبو العلا السلامونى هذه الشخصية الدرامية، وبالتحديد لحظة الجنون؛ لينسج منها عملًا دراميا هو «رجل فى القلعة»؛ حيث انفجر وعى الباشا ولم يتذكر سوى رفيقه وخصمه السيد عمر مكرم نقيب الأشراف وقائد الثورة الشعبية التى وضعته على عرش مصر وعلى أولى



مع مجموعة من كبار الممثلين من بينهم عبد المنعم مدبولى ومحمود الحدينى

الدرجات فى سلم طموحه الذى لا ينتهى، ووصل به إلى مشارف أوروبا، ودخل قلب الإمبراطورية العثمانية فى الأستانة؛ ليأتى جوهر الدراما فى هذه المسرحية عبارة عن الصراع بين الرجلين محمد على باشا وطموح السلطة فى مقابل إرادة الشعب التى يرغب فى تحقيقها عمر مكرم، فكلاهما يتشبث بمعنى حياته حسب قناعته ولا يتخلى عن يقينه، والحدث الدرامى هو الصدام بين طموح الرجلين، والدراما التاريخية هى طموح الكاتب أبى العلا السلامونى؛ ليكمل مشواره الذى بدأه فى مسرحية «فرسان الله والأرض». العلاقة المعقدة بين عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد، لم يختلف الأمر كثيرًا فيما بعد بين محمد على باشا وعمر مكرم، وكما كان جوهر الدراما فى «فرسان الله والأرض» بحث كل من الرجلين عن معنى لحياته؛ فأمير المؤمنين عمر بن الخطاب فى بحثه عن العدالة وسيف الله المسلول خالد بن الوليد فى مواجهة الموت، يلوذ الأول بيقين العدل والثانى بيقين السيف. أيضًا فى مسرحية «رجل فى القلعة» يدور الصراع بين يقين السلطة وشهوتها عند محمد على وإرادة الشعب عند عمر مكرم، ورغم اختلاف الأهداف فى المسرحية الأولى عن الثانية واختلاف الشخصيات موضوع الحدث؛ لكنه نفس الصراع بين شخصيتين يصطدم طموحهما ليفجر الصراع الدرامى. على الرغم من أن كليهما له نفس الهدف.. فى مسرحية «فرسان الله والأرض»، فكلاهما بنية خالصة يعمل تحت راية الإسلام لتوطيد أركان دعوته؛ الأول بيقين العدالة والثانى بيقين السيف، وفى المسرحية الثانية كلاهما «محمد على وعمر مكرم» يعمل لصالح مصر بيقين السلطة أو بيقين إرادة الشعب، وإن اختلفت الآراء حول شخصية محمد على.

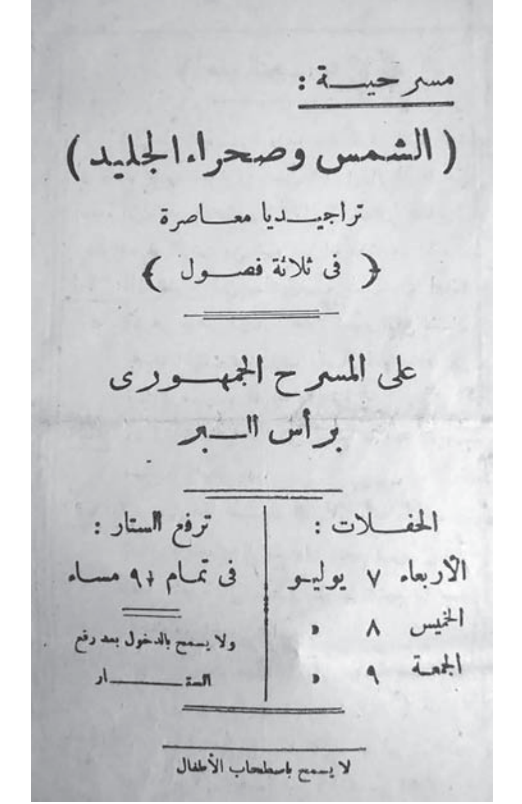
تبدأ أحداث المسرحية بلوثة الجنون التى أصابت الباشا، وهى بداية مثيرة تحمل أبعادا تراجيدية، فها هو الأسد

كتب مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم» فى محاولة لمقاومة آثار نكسة 1976 قبل شهور من رحيل عبد الناصر

فى عرينه ملتاثًا بنوبة جنون بعد أن أقلق عروش أوروبا وهددها فى عقر دارها، ولا يتذكر سوى خصمه ورفيقه السيد عمر مكرم، وحين تصيبه النوبة يهرع إلى قبره ويبكى.

التزم النص بالأحداث التاريخية فيما عدا بعض الضرورات الدرامية مثل حفيدة السيد عمر مكرم «زينب» وقصة الحب بينها وبين إبراهيم باشا. وأيضًا مشاركة جيش محمد على فى «حملة فريزر» التى حولها الكاتب إلى مقاومة شعبية، ويتحول الأمر إلى مسرحية داخل المسرحية، وهو الأسلوب الذى اختطه أبو العلا السلامونى لكتابة هذا النص المسرحى، فعلاج الباشا من لوثته وجنونه لا يتم إلا عن طريق تمثيل المسرحية أمام الباشا فى عيد جلوسه على هذا العرش. ربما يغفر عمر مكرم لمحمد على، وربما يستريح الباشا الذى سوف يندم ويشارك فى الأحداث، هذا هو موضوع الحدث الدرامى الذى يتناول سنوات حكم محمد على بالتفصيل حتى نفى عمر مكرم إلى دمياط، ثم يمر سريعًا على سقوط الباشا وأزمته بعد تحالف أوروبا ضده، وتحقق نبوءة عمر مكرم، فى لغة شعرية انحاز إليها أبو العلا السلامونى وأبناء جيل السبعينات للغة عربية فصيحة وبسيطة على لسان الممثلين.

وكما صادر عمر بن الخطاب نصف أموال خالد بن الوليد وحدد إقامته فى المدينة فى مسرحية «فرسان الله والأرض»، تم تحديد إقامة عمر مكرم فى دمياط، ولكن تطور المصطلح إلى «النفى» وخبرة أبو العلا السلامونى جعلته يختار هذه اللحظة الفارقة فى صراع رجلين يمثل كل منهما تراجيديا، وحين يجتمعان تتوفر عناصر المأساة وكل شروطها فى استحالة التوافق فلم يكره محمد على باشا عمر مكرم، بل ظل يحبه ويؤرقه ذنبه إلى أن أصيب بلوثته فلم يتذكر سواه، وهذه الرسالة التى يوردها الجبرتى خير دليل حين طلب عمر



مسرحية :

(الشمس وصحراء الجليد)

تراجيديا معاصرة

(فى ثلاثة فصول)

على المسرح الجمهورى

برأس البر

الحفلات :	ترفع الستار :
الأربعاء ٧ يوليو	فى تمام ٩½ مساء
الخميس ٨ «	ولا يسمح بالدخول بعد رفع الستار
الجمعة ٩ «	

لا يسمح باصطحاب الأطفال



فى إحدى فعاليات أيام الشارقة المسرحية

مكرم السماح له بأداء مناسك الحج عام ١٨١٨؛ حيث يقول الجبرتى: فتذكر محمد على المنفى العظيم الذى كان له الفضل أكبر الفضل فى إجلاسه على عرش مصر وأذن له أن يقيم بداره إلى أوان الحج، وكتب له يقول: أنا لم أتركه فى الغربة هذه المدة إلا خوفًا من الفتنة، والآن لم يبق شىء من ذلك. فإنه أبى وبينى وبينه ما لا أنساه من المحبة والمعروف، وبدأ خطابه بكلمات حين يتأملها القارئ لا يتخيل أن هذا الأمر الذى لم يتعلم القراءة والكتابة صاغها أو أملاها على كاتبه، وأيضًا تجسد محبة محمد على وعلاقته بالسيد عمر مكرم: «مظهر الشمائل سنيها، حميد الشئون وسميها، سلالة بيت المجد الأكرم، والدنا السيد عمر مكرم دام شأنه»، وبعد هذه الكلمات لا يتخيل أحد «أنه كان ثمة صراع بين الرجلين؛ لكنها عناصر التراجيديا التى توفرت فى شخصية الرجلين والصراع بينهما كان حتميًا لا يملك أى منهما منعه، وهذا جوهر ما قدمه أبو العلا السلامونى، وإن كان هناك بعض المبالغة الدرامية فى شخصية محمد على وإضفاء بعض التقديس الزائف عليها، فهو لم يكن مثاليًا، بل كان فى سبيل طموحه يفعل أى شىء كما ذكر المؤرخون ومعاصروه؛ ليجسد أبو العلا السلامونى ببراعة صراع المثقف/ عمر مكرم والسلطة/ محمد على فى هذه المسرحية.

وبعد سنوات يقرأ الواقع المعاصر فى نص «الحادثة اللى جرت فى ١١ سبتمبر» من خلال أسرة مصرية مكونة من زوج مصرى وأم أمريكية وولد وبنت، وهذه الأسرة ضحية أحداث ١١ سبتمبر، ومن خلال الأسرة يطرح رؤيته لأمريكا وللجماعات الدينية المتطرفة بجرأة شديدة جدًا تخلت عن الإلهام المسرحى واللغة الدرامية، وجاءت مباشرة أقرب إلى لغة الصحافة السياسية المعارضة،

استطاع بوعى مسرحى كبير أن يقدم لعبة مسرحية لا يطغى فيها الهزل والبذاءة كعادة المحبطين على العملية الفنية

ودخل الكاتب إلى عش الدبابير وناقش قضايا شائكة دون مواربة فلم يستخدم الرموز، بل جاءت المفردات عارية دون تجميل وجاءت الآراء صارخة وصريحة لا تحتمل التأويل. وإذا كان هذا لا يخدم البناء الدرامى أو العملية المسرحية على المستوى الفنى؛ فإنه يسهم فى تعميق وتأكيد وجهة نظر الكاتب، وهذا الأسلوب يتم استخدامه فى الأعمال التى تتم كتابتها للتعليق على الأحداث الآنية والكاتب منفعل بالحدث، فكل شىء فى النص مباشر «الحوار والشخصيات واللغة»، وهذا ما جعل مدير القومى وقتذاك يخاف من تقديم هذا العرض فى نفس اللحظة. والنص كما كتبه السلامونى يأتى فى فصلين، يدور الأول فى أمريكا، والزمن وقت ضرب البرجين مباشرة، والثانى فى مصر من خلال الدكتور أبو الفرج أستاذ الأدب بجامعة نيويورك، والأحداث فى النص تبدأ فى عيادة الطبيب النفسى وتنتهى فى نفس المكان؛ إذ يستخدم الكاتب طريقة الفلاش باك؛ حيث تتعدد الأزمنة وتدور الأحداث من خلال شخصية الدكتور أبى الفرج الذى يقوم بدور الراوى أيضًا، والبداية لا تخلو من التشويق حين يستقبل الطبيب النفسى فى عيادته رجلًا مريضًا اسمه أسامة بن لادن.

وفى الفصل الثانى تدور الأحداث فى القرية والتحول الذى حدث للعائلة حين عادت لتعيش فى أحضان الجماعات الدينية؛ حيث إخوة د. أبو الفرج وهم من الجماعات الدينية، ويواجه إخوته بعد تجنيد ابنه لصالحهم وابنته التى صارت منتقبة.. وفى النهاية تعود العائلة إلى حالتها الطبيعية أى نهاية سعيدة لا تخلو من خطب الدكتور أبو الفرج المباشرة: «وأنا واثق إن اللى بيحصل فينا مؤامرة والموضوع مش اعتباطى. ده مخطط واحنا ضحية.. الجماعات المتطرفة اللى بتكفر مجتمعاتنا، واللى بتعمل عمليات إرهابية ضد المسئولين والصحفيين والكتاب والسياح وتشجيع الزواج العرفى والحجاب والنقاب والثعبان الأقرع. وفى هذا النص تخلى أبو العلا السلامونى عن اللغة الشعرية، وعن

البناء الدرامى والحبكة والصراع، وقدم خطابًا مباشرًا، كان ضروريًا فى تلك الفترة التى أصبح فيها إعمال العقل من المحرمات؛ ليحذر المجتمع من هذه الكارثة ومن سيطرة الفكر المتطرف، وهذا ما قدمه فى «ديوان البقر» من قبل.

3

وإلى جانب العمل على الشخصيات التاريخية والبحث من خلالها عن الشخصيات التى تحمل عناصر الصراع والمأساة، كان أبو العلا السلامونى يبحث عن شكل مسرحى مصرى يصل من خلاله للجمهور، وجاءت تجربة النديم هذه التجربة المثيرة ثالث التجارب بعد «الحريق وأبوزيد فى بلدنا» للوصول إلى شكل مسرحى مصرى، وذلك بتأثير من دعوة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وغيرهما؛ ليقدم بعد ذلك «مآذن المحروسة» ليعود إلى الحملة الفرنسية وهى الحقبة التاريخية السابقة على حكم محمد على وصراعه مع عمر مكرم، موضوع نص «رجل فى القلعة» من خلال سهرة مسرحية شعبية أحيتها فرقة «المحبظين الشعبية بأمر سارى عسكر الفرنسى نابليون بونابرت فى القاهرة المحروسة عام ١٧٩٨ عام دخول الفرنسيين مصر فى حملتهم الشهيرة، ويقسم الكاتب النص إلى ثلاثة أجزاء: التمهيد، بداية السهرة، نهاية السهرة، وكانت هذه المسرحية قدمت للمرة الأولى عام ١٩٨٣ فى ساحة وكالة الغورى من إخراج الراحل سعد أردش، ثم أخرجها محمد حسن تحت إشراف رائد المسرح الشعبى عبد الرحمن الشافعى، وهذا النص اعتمد فيه البناء الأساسى للنص المسرحى على المحبظين، وهم جماعة كما وصفهم الرحالة إدوارد لين حال زيارته للمحروسة، يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، وأنهم -أى المحبظين- كانوا يجتذبون إليهم حلقات من المتفرجين والمستمعين فى الأماكن العامة، ويعلق لين على هذا النوع من العروض بأنه لا يستأهل



فى مسرحية «الحادثة اللى جرت فى 11 سبتمبر» يطرح رؤيته لأمريكا وللجماعات الدينية المتطرفة بجرأة شديدة جدًا تخلت عن الإلهام المسرحى واللغة الدرامية

الذكر من الناحية الفنية، وإنما تكمن أهميته فى قدرة هؤلاء المحبظين على لفت الأنظار وجذب الجماهير بما تحويه عروضهم من نكات بذيئة وحركات داعرة، وكان هؤلاء الفنانون من الرجال والصبيان، وكانوا يؤدون دور النساء بعد أن يرتدوا أزياءهن، وربما علق إدوارد لين على عروس المحبظاتية فنيا بالسلب؛ لأنه قارنها بالمسرح الغربى الذى كان مزدهرا فى بلاده فى تلك الفترة، وقد اختار أبو العلا السلامونى هذه الأجواء ليقدم نصا اعتبره استثنائيًا، بل ونموذجًا للاستفادة من الظواهر الشعبية المسرحية فى صورة نص معاصر؛ حيث بناء النص حول تقنية مسرح المحبظين، وذلك من خلال توظيف ظواهر المسرح الشعبى، سواء من حيث التقاليد المتعارف عليها وقتذاك من احتفالات شعبية ودينية كانت هى قوام هذا النوع من المسرح، بالإضافة إلى التقنية الفنية؛ حيث استعار ألاعيب المحبظين وأساليبهم فى المسرحة وفنون الفرجة، وهذا من خلال قراءة معاصرة لتلك الفترة فنيًا وتاريخيًا، والنص «مآذن المحروسة» صورة نموذجية لتطوير مسرح المحبظين والظواهر المسرحية الشعبية بشكل عام من خلال الاستفادة من تقنيات المسرح الحديث؛ ليقدم المؤلف دون تنظير أو ثرثرة فارغة وفى هدوء تام مسرحًا مصريًا يحقق المعادلة الصعبة فى كيفية الاستفادة من الظواهر الشعبية القديمة، وأيضًا فى صورة، وهو الشق الثانى من أحلام أبو العلا السلامونى.

وعلى الرغم من أن الكاتب اختار موضوعًا تاريخيًا يسرد نضال الشعب المصرى فى فترة مهمة وهى الحملة الفرنسية؛ لكنه قدمها من خلال فرجة شعبية ممتعة وشيقة ليتجنب ويبتعد تمامًا عن الخطابة والمباشرة، فعلى الرغم من أنه يحكى عن التاريخ والمقاومة؛ لكن قارئ النص لا يشعر بالملل أو تؤدى حاسته الفنية المباشرة التى تحفل بها تلك النصوص؛ لأنه اختار طريقًا صائبًا وأسلوبًا فنيًا يعتمد على مسرحة كل شىء حتى السياسة والخطب، وأعقد المشاكل والقضايا يحولها إلى حالة ساخرة وإن كانت سخرية مريرة، ناهيك عن أن المشاهد وحتى القارئ شريك أساسى ولا يقل دوره عن دور المؤدى؛ حيث استطاع السلامونى بوعى مسرحى كبير أن يقدم لعبة مسرحية لا يطغى فيها الهزل والبذاءة كعادة المحبظين على العملية الفنية، فثمة توازن دقيق يدل على حرفية المؤلف، وإذا كانت الحكاية يتم طرحها من خلال المحبظين ورجال الأزهر «الشعب» فى مواجهة سارى عسكر الفرنسيس والمماليك الخونة، وإن كان رجال الأزهر هم قادة هذه الحركة الثورية إلا أن المؤلف لم يطرح خطابًا دينيًا بقدر التركيز على الهوية المصرية ومقومات الشخصية؛ إذ تدور الأحداث حول المحبظين حين يطالب الكتخدا بارتلمى منهم التشخيص والتحبيظ لسارى عسكر الفرنسيس فيستشير نقيب المحبظين سعدون رجال الأزهر فى هذا الأمر فينصحوه بالموافقة وأنهم سوف يشاركون معه؛ لأن هذا فى صالح الثورة التى يخططون لها، ولسعدون أخت هى زوبة يتصارع على حبها بقية المحبظين، على كاكا، سعدون، حسون، ومن خلال استعداد الفرقة لتقديم



مع عبد الرحمن الشافعى

عرض لنابليون بونابرت يستعرض هؤلاء صفحات من التاريخ المصرى، وهو الأمر الذى يحتاج إلى قدرات خاصة من خلال التمثيل داخل التمثيل والمسرحة داخل المسرح، وعلى مستوى الكتابة استطاع المؤلف أن يقدم هذا من خلال لغة شاعرية، وأيضًا إتقان اللهجات المتعددة التى تحتاجها تلك الحقبة التاريخية المتباينة.

4

ووجه أخر من وجوه الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى فى مسرحية «تحت التهديد» يصفها قائلاً «مأساة بطل مسرحيتنا تكمن فى كونه فنانًا فى مجتمع لا يثق بالفنانين، وعليه أن يثبت براءته من جريمة لم يرتكبها فى حق أحد وليس لديه من دليل سوى أن يتهم الآخرين بقصد أو بدون قصد، حتى وإن كانوا أقرب الناس إليه، فترى هل بذلك تتحقق العدالة؟

ودون شك تختلف هذه المسرحية عن نصوصه التى قدمت نماذج منها؛ حيث يغوص هذه المرة فى أعماق النفس البشرية، ويختار نموذجًا قويًا ودالاً وهو الفنان؛ حيث تميل المسرحية إلى السيكودراما التى يتأمل المؤلف من خلالها ما بداخل الشخصيات؛ حيث نشاهد على خشبة المسرح ما هو مستتر فى النفس البشرية، ويبدأ هذا من العنوان «تحت التهديد»؛ حيث يظن المشاهد أن هناك من يهدد هذا الفنان، لنكتشف أنه تحت تهديد نفسه وما بداخله.

وأذكر أننى شاهدت هذه المسرحية فى مركز الهناجر من إخراج محمد متولى الذى حول خشبة المسرح إلى متحف لهذا الفنان أو بمعنى أدق هذا النحات، ليبدأ العرض والنحات يستيقظ من نومة لحظة دخول زوجته، كان غاضبًا عليها وعلى العالم منذ أن بدأ

كان يبحث عن شكل مسرحى مصرى يصل من خلاله للجمهور وحدث هذا من خلال شخصية عبد الله النديم فى مسرحياته



الهيئة العامة لقصور الثقافة
الإدارة العامة للمسرح

الفرقة المركزية

السيد / ....

يتشرف الدكتور / مصطفى الرزاز رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة

بدعوة سيادتكم لحضور مسرحية " المزرعة "

تأليف : أبو العلا السلامونى إخراج : عباس أحمد

وذلك على مسرح السلام يوم الأربعاء الموافق ٢٠ / ٥ / ١٩٩٨ الساعة الثامنة مساءً

الحديث، استيقظ ثائرًا بعد أن قضى ليلته يحتسى الخمر احتفالاً بمرور عام على خروجه من السجن، وهنا تبدأ الحكاية لنعرف أن هذا الفنان قضى عشرة أعوام فى السجن بعد أن تم العثور على جثة فى متحفه، ولم يستطع الدفاع عن نفسه، وأصبح المجتمع كله مدانًا ومسئولاً عن سجنه، وأيضًا زوجته التى أبلغت الشرطة عن وجود الجثة، وبمناسبة هذا الاحتفال قرر النحات الذى يشعر بالظلم نحت ثلاثة تماثيل فى متحفه للقاضى والمحامى وممثل هيئة الدفاع، ويضع المخرج التماثيل الثلاثة فى الوسط وعلى اليمين وعلى اليسار، وبعد حوار طويل مع زوجته تتم إعادة المحاكمة مرة

أخرى؛ حيث يحل مكان التماثيل الثلاثة ثلاث ممثلين يمثلون القاضى والمحامى وممثل الدفاع، وتتم إعادة المحاكمة، وهنا يخرج ما هو مكبوت فى داخل هذا الفنان ومن خلال التمثيلية الوهمية يدافع الفنان عن نفسه من خلال الوهم، وينتهى الأمر باتهام الزوجة التى تنتحر فى نهاية العرض.. هذه الزوجة التى انتظرت زوجها عشرة أعوام ثم خرج من سجنه لا يستطيع أن يلمسها وتركها تعانى وتكابد الشوق، ربما تكون الحكاية التى «تحت التهديد» حكاية تقليدية من خلال الطفل الذى ماتت أمه ونشأ مع زوجة أبيه فصار معقدًا يكره النساء والعالم خاصة، حسب قول هذه الشخصية: «إن زوجة أبيه راودته عن نفسه، ليخرج هذا الكائن محملاً بكل العقد النفسية وناقمًا على الدنيا»، ولكن معالجة الكاتب المسرحى محمد أبو العلا السلامونى لهذه الحكاية هى الشىء الجديد، وذلك من خلال اختياره فنانًا لكى يكون محور الأحداث واللغة الشعرية التى تناول بها الحكاية، واستطاع أن يجسد ما هو باطنى من خلال هذه اللغة الشعرية التى تميزت بالكثافة من خلال الجمل القصيرة الحادة التى تتناسب وهذه الحالة النفسية، وبالرغم من أننا أمام مسرحية بطولة الزوج والزوجة وثلاث شخصيات أخرى؛ لكنها تقترب من بناء المونودراما التى يجسدها هذا الزوج الفنان؛ حيث يشعر المشاهد بأن كل الشخصيات تخرج من مخيلته بما فيها الزوجة، من خلال مفردات المنظر المسرحى، ومنها السينوغرافيا التى جسدت هذه الحالة النفسية المرتبكة للفنان من خلال نص أقرب إلى قطعة من الشعر لا يمكن أن نحذف منها سطرًا أو حتى كلمة واحد.

حاول أن يؤسس مشروعًا مسرحيًا أنتج ما يقرب من 40 مسرحية لا تخلو البنية العميقة لهذه النصوص من تمجيد الفكر وضرورة إعمال العقل للنهوض بالأمة

5

ليؤسس أستاذ الفلسفة القادم من دمياط مع رفيق كفاحه يسرى الجندى حالة مغايرة بين جيل السبعينيات أو جيل النهضة والسقوط، أو كما أطلق عليه دكتور سمير سرحان جيل الموجة الثالثة، فقد حاول أبو العلا السلامونى من خلال مصادر عديدة منها التراث العربى والتاريخ القريب والبعيد، بالإضافة إلى البحث فى الظواهر المسرحية وعناصر الفرجة الشعبية أن يؤسس مشروعًا مسرحيًا أنتج ما يقرب من ٤٠ مسرحية لا تخلو البنية العميقة لهذه النصوص من تمجيد الفكر وضرورة إعمال العقل للنهوض بالأمة، مهما تباينت الأفكار والموضوعات، مهما اختلفت صيغ المعالجة الدرامية بين الشعبى والمعاصر ظل هذا الكاتب ينحاز ويدافع عن قيم التنوير والحرية فى المجتمع.

هوامش

١-حصل أبو العلا السلامونى على ليسانس الفلسفة وعلم النفس من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٨، وعمل بعد تخرجه بالتدريس قبل أن ينخرط فى العمل الثقافى، إلى أن تولى منصب مدير عام المسرح فى الثقافة الجماهيرية خلفًا لرفيقه يسرى الجندى الذى تولى نفس المسئولية من قبل، وكتب السلامونى الذى ولد فى ٣ يناير ١٩٤١ أكثر من أربعين مسرحية قدمتها مسارح القاهرة وشارك فى إخراجها كبار المخرجين، منهم: عبد الرحيم الزرقانى، وسعد أردش، وكرم مطاوع، وجلال الشرقاوى، ناصر عبد المنعم، وعدد كبير من جيل الشباب، وكتب أيضًا للقطاع الخاص والمسرح الاستعراضى، والمسرح المدرسى، وكما اتجه رفيق مشواره يسرى الجندى للدراما التلفزيونية اتجه هو أيضًا وكتب مسلسلات اجتماعية وتاريخية منها: «البحيرات المرة - الحب فى عصر الجفاف - صفقات ممنوعة - رسالة خطرة - أحلام مسروقة - الورثة - المتاهة - قصة مدينة - حكاية بلا بداية ولا نهاية - اللص والكلاب - كفر الجنون- الفراشات تحترق دائمًا - نسر الشرق صلاح الدين - زهرة الياسمين - محمد على باشا- سنوات الحب والملح - المصرى أفندى».

٢- رؤى الواقع وهموم الثورة المخاصرة، فاروق عبد القادر، دار العلوم، ط٢، ٢٠٠٥.
٣-هكذا تكلم داعش، محمد أبو العلا السلامونى، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠١٩.
٤- تجربة الكاتب المسرحى، محمد أبو العلا السلامونى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٨.

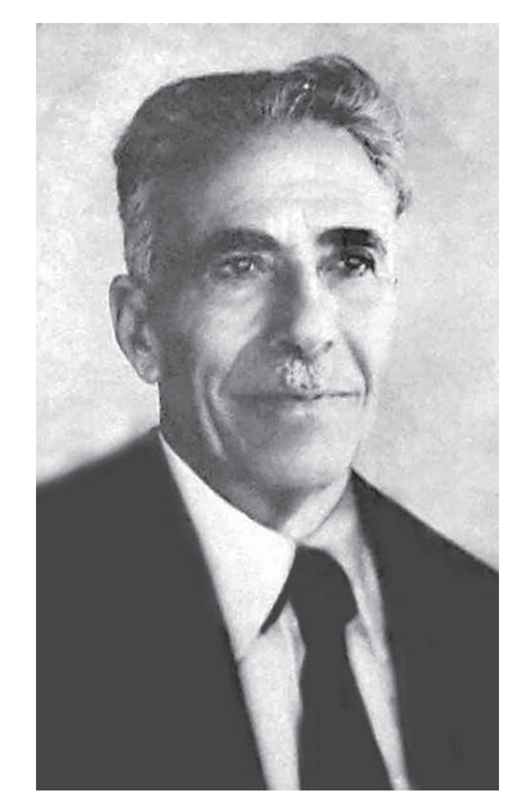




130 عامًا على ميلاد حبيب جورجى



محمد كمال



يظل المشهد الكونى الكلى هو المحرض الأصيل على التفاعل مع المرئيات الحسية عبر قنوات عدة لإعادة صياغتها لغويًا وبصريًا، مع الأخذ فى الاعتبار أن اللامرئيات الحدسية هى طاقة الدفع الموازية التى تشكل المعادل الباطن للتغيرات الظاهرة كى تبقى ماكينة الإدراك على دورانها المستمر، مستندة إلى العقل والروح معًا كعمودى ارتكاز لا غنى لأحدهما عن الآخر، وربما كانت تلك الآلية أكثر انجلاءً فى عالم الإبداع من خلال الحساسية المفرطة للتلقى السابق على الفعل نفسه، بما يشيد الجسر الواصل بين التجربتين الإبداعية والفنية؛ حيث تصبح الأولى وعاءً للانفعال بمعطيات الطبيعة المتنوعة، بينما تمسى الثانية باحة للخلق عبر وسائط مادية متمايزة فى البناءات والملامس والتراكيب المتنوعة، وقد تكون الريادة الطليعية هى ما تعبّد الطريق الأكثر وعورة الذى يسلكه المبدع كى ينيره أمام الأجيال التالية له على صعيدى الكشف الإبداعى والتقنى فى آن، وهو ما يرتكن إليه خلفه فى البناء على منجزه وتطويره، عبر إماطة اللثام عن بقاع أخرى مضيئة تضيف إلى مثيلتها التى سبقتها فى البزوغ، ومهما بلغ التطور والتحديث مداه يبقى



للرائد والمفجّر حق الاحتفاظ بالمساحة الأهم فى تاريخ الحقل الذى رواه بأول دفقة ماء قبل أن يبدأ فى الإنبات. وأعتقد أن المعلم والفنان الكبير حبيب جورجى (١٨٩٢م - ١٩٦٤م) الذى تمر هذا العام مائة وثلاثون عامًا على مولده. كان أحد السقاة العظام لحقول الإبداع والتربية الفنية على حد سواء مع بدايات القرن العشرين، وقد كان مدرسًا لمادة الرياضيات بمدرسة المعلمين العليا التى تخرج منها ثم تدرج فيها حتى وصل فيها إلى مفتش للرسم والتربية الفنية.

وفى هذا السياق ذكرت لى ابنته «إيزيس» أنه كان يستأذن مدرس التربية الفنية للحصول على حصته، حتى بات هذا أمرًا مألوفًا بداية من عام ١٩١٥م الذى شهد الانطلاقة الحقيقية لاحترافه تدريس الفن، قبل أن يصبح مفتشًا للمادة ذاتها التى أحدث فيها تطويرًا طليعيًا إبان مباشرته لتجربة الفن التلقائى بدءًا من عام ١٩٣٨م؛ حيث كان يقدم للأطفال الذين يستضيفهم فى منزله الطين الصلصال والخيوط وأنوال النسيج بعيدًا عن أى مؤثر بصرى أو روحى خارجى، اعتمادًا على رصيدهم الحضارى الضارب فى التربة المصرية منذ آلاف السنين، وهنا يجب أن ننتبه إلى منهجية التفكير عند حبيب جورجى التى دفعته سابقًا إلى تكوين مجموعة من طلاب مدرسة المعلمين العليا أيضًا عام ١٩٢٥م؛ إذ كان يخرج بهم إلى الطبيعة البكر للانخراط فى تأملها إبداعيًا بطريقة تلقائية مباشرة من خلال خامة الألوان المائية على الورق، ثم يندمجون فى مناقشة أعمالهم معه بعد عودتهم، وقد أطلق عليهم فى البداية «جماعة الألوان المائية»، وهو ما نعتبره البداية الحقيقية لهذا الفن فى مصر على يد حبيب جورجى الذى أقام أول معارض الجماعة عام ١٩٢٨م بقاعة العرض بالكونتيننتال، ثم فى جناح خاص بمعارض صالون جمعية محبى الفنون الجميلة؛ حيث كانوا يهدفون لنشر الثقافة الفنية ومقاومة سيطرة الأجانب على الحركة التشكيلية المصرية، وقد ذاع صيت الجماعة وامتد نشاطها لبعض أقاليم مصر مثل طنطا والزقازيق اللتين استقبلتا منتجهم التصويرى المائى عام ١٩٣٤م من خلال فرسانها وقتذاك، محمد الغرابلى، لبيب أيوب، نجيب أسعد، محمد عبد الهادى، وهيب صديق، يوسف العفيفى، حامد سعيد، علاوة على شفيق رزق (١٩٠٥م - ١٩٨٩م) الذى بلغت شهرته مبلغًا كبيرًا فيما بعد كأحد أساطين خامة الألوان المائية التى أخلص لها دون غيرها، وقد انضم لهم كذلك عدد من خريجى مدرسة الفنون الجميلة، مثل أحمد صبرى وصلاح طاهر وحسين بيكار ورمسيس يونان الذى صدر له على أيديهم لاحقًا كتاب «غاية الرسام العصرى» عام ١٩٣٨م، وربما عند هذا المنعطف الزمنى قصدنا التركيز عليه نسبيًا لندرك موضع حبيب جورجى المتميز فى تاريخ الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة كرائد حقيقى لفن الألوان المائية الذى شهد تطورًا كبيرًا عبر أجيال لاحقة استثمرت جل أعمارها فى التوحد مع هذا الوسيط الرقراق الشفاف. فإذا دققنا فى رحلة جورجى مع الألوان المائية سنجدها تبدأ فعليًا بعد رجوعه من بعثته إلى لندن لدراسة الفن بين عامى ١٩٢٢م و ١٩٢٤م بدعوة من مفتش الرسم الإنجليزى «كارتر»، حيث تعرض هناك لبعض التأثرات بالمناخ الإبداعى السائد فى دولة مثل إنجلترا هى بالضرورة ركيزة فى الحركة التشكيلية الأوروبية بشكل عام على المستويين الواقعى والتاريخى، علاوة على جذوره المصرية التى شكلت معادلاً روحيًا ووجدانيًا لمكتسباته العقلية الجديدة، ليمسى كسندباد فى فضاءات المشهد يرتحل إلى بقع كونية مختلفة، بيد أنه ظل على رباط مع وطنه مصر كمحور ارتكاز فكرى ووجدانى. فلو تأملنا عمله (العائلة فى إنجلترا) الذى أنجزه عام ١٩٢٤م قبل إنهاء بعثته بقليل للمحنا بعض التأثير الأوروبى على أدائه عبر تلك المحاكاه المباشرة للمشهد المرئى داخل إحدى الحدائق الإنجليزية، والذى تتوسطه زوجته السيدة «أوجينى عبد السيد» الجالسة على أحد الكراسى بردائها الطويل المتراوح لونيًا بين الأزرق الداكن والرمادى، وعلى يسارها ابنتهما «صوفى» بمعطفها وبنطالها ذى اللون الأحمر الصداح، بينما افترش الأرض الخضراء النضرة ابنهما الأكبر «جورج» بقميصه الأزرق السماوى وشورته الغامق، وقد بدت الحيوية البشرية فى بؤرة العمل من خلال ذلك الحراك الإيقاعى المتمثل فى تباين ارتفاعات الثلاثة أجساد فى جلستهم بالتوازى مع حالة الدفء الأسرى والبهجة التى تجمعهم؛ إذ استطاع جورجى تصدير هذه المشاعر للمتلقى على الجسرين العائلى

أحد السقاة العظام لحقول الإبداع والتربية الفنية على حد سواء مع بدايات القرن العشرين



حبيب جورجى بين تلامذته

والإبداعى بصفتيه كفنان ورب أسرة فى آن، بما أضفى على الصورة طراوة مزيجة بين الحسين الإبداعى والإنسانى. أما البعد الثالث فى المشهد فيبدو فى مجموعة الأشجار العتيقة التى تبدأ من تلك الشجرة المجاورة للعائلة الصغيرة؛ حيث تلقى عليهم بظلالها الكثيفة بعد أن غرسها لهم جورجى فى بؤرة التكوين عبر جذع متين يدفع لأعلى بعدة أفرع أقل فى ثخانتها قبل أن يتوجها بعدة ضربات افتراشية لونية بفرجونه المشبع بدفقات مائية ممزوجة باللون الأخضر النباتى الداكن المحفوف ببعض السياجات الظلية السوداء التى اتخذها منصة انطلاق نحو قمة الشجرة، وذلك عبر تدرج لونى وضوئى ينتهى باللون الأصفر الحنائى المحلى ببعض الضوء الشمسى الخافت، وربما أورث حبيب جورجى هذا الأداء التفجيرى الجسور فى تصوير الشجرة لتلميذه شفيق رزق كما سنتابع لاحقًا، وتأكيدًا لرغبته فى ترسيخ الشعور بالبعد الثالث فى المشهد، نجد حبيب يتسلل إلى عمقه عبر إتمام لمعمار الأشجار صوب الداخل بتفاوت فى درجة الانجلاء التى يسحبها منها حتى توشك على الوأد بين طيات السماء والأرض، وعلى صعيد آخر نرى جورجى يؤكد هذا الأداء ببعض النباتات القصيرة التى ينسحب بها إلى ذات العمق المشار إليه قبل أن يدفع وراءها بحفنة من الشخوص ذات الأردية اللونية الصدّاحة المختزلة، والتى بلور بها ملامح البهجة فى المشهد الطبيعى العائلى، وقد يكون هذا العمل هو القاعدة التأسيسية التى بنى عليها مشوار حبيب مع فن الألوان المائية فيما بعد تقنيًا وإبداعيًا. ثم يعود جورجى من إنجلترا إلى وطنه مصر بعد عامين قضاهما فى أحضان الثقافة الغربية التى لم تنل من جذوره الشرقية المتأصلة فى بطن تربته الأم، وهو ما جعله يبدأ مع تلاميذه فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٥م رحلة تأمل الطبيعة المصرية والتوحد معها عبر توظيف خامة الألوان

كان يخرج بطلابه إلى الطبيعة البكر للانخراط فى تأملها إبداعيًا بطريقة تلقائية مباشرة من خلال خامة الألوان المائية على الورق



المائية على المسطحات الورقية كما أشرنا سالفاً.. فإذا دققنا فى عمله (على شاطىء رأس البر) سنجده يعتمد فيه على الانصهار مع عناصر الطبيعة المرئية بتدرج من السطح إلى العمق، إذ يدفع إلى بؤرة المشهد بسيدتين تتنزهان على شاطىء رأس البر، وقد ارتدت إحداهما وهى «تريزا الطويل» زوجة ابن عمه لباسًا علويًا طوبيًا، ومثله سفليًا باللون الأبيض المصفر القريب من نسيج الرمل الذى يسيران عليها، حيث ظهر مقتربًا أيضًا من لون غطاء الرأس للسيدة الأخرى وهى زوجته «أوجينى عبد السيد» التى ارتدت لباسًا بلون رمادى داكن. وقد بدا الحذاء والجورب القصير كعنصرين مشتركين بين المرأتين، علاوة على حملهما مظلتين للوقاية من حرارة الشمس اللافحة، إحداهما باللون الأخضر، والثانية باللون البرتقالى. وقد استطاع جورجى هنا السيطرة على عين المتلقى أثناء ارتحاله بها من مقدمة المنظر إلى عمقه الذى بدا حاضنًا لمجموعة من البيوت الصغيرة المسماه (عشش)، والتى ظهرت باللون الأوكر المشبع بضياء الشمس امتدادًا للمساحة الرملية المتدرجة من الوضوح حتى التلاشى فى جوف المشهد، وإكمالاً للبراح السماوى المحفز على السكون داخل التكوين. وعلى جانب آخر فقد تجلى الوعى بعنصر الحركة الظاهر عند حبيب جورجى فى مجاميع المصطافين الذاهبين والقادمين بملابسهم المتنوعة الخاصة بالشاطىء، حيث تدرج بهيئتهم كذلك من التفصيل إلى التلخيص استثماراً لطبيعة الخامة المائية السيالة،



بما سرب شعورًا بملامح البعد الثالث، وهو ما تأكد فى تدفقات زبد البحر الناجم عن ثورة الأمواج. أما الدافع الحركى المستتر فقد ظهر فى عنصر الهواء الذى ترجمه حبيب فى الملابس الطائرة للسيدتين وسيدات أخريات على الشاطىء ممن يحملن المظلات أيضًا، علاوة على العلمين المرفوعين أعلى اثنتين من العشش الرابضة عند صدر الأفق. ومن يدقق فى العمل مليًا سيدرك أنه كان ولم يزل فعلاً إبداعيًا برزخيًا بين تأثر الفنان بمعمار المنظر عبر المفهوم الغربى، ومثيله بالآلية الشرقية المتمثلة فى المرئيات المصرية المدثرة بفيض من ضى الشمس الذى يمنح التكوين مسحات من الألق البصرى، وهو المنعطف الأهم فى مشوار جورجى مع فن الألوان المائية قبل أن يؤثر من خلاله على أجيال تالية له كما سنرى لاحقًا.

وبعد رسوخه على أرض وطنه ثانية عبر تأملاته البصرية العاشقة بدأ حبيب جورجى فى تدشين مشروعه الذى أشرنا له سابقًا مع تلاميذه عبر الإعلان الرسمى عن جماعة (الدعاية الفنية) عام ١٩٢٨م التى انخرط أعضاؤها وأستاذهم مع تفاصيل الطبيعة ومعطياتها، وهو ما نلحظه فى مائيات حبيب جورجى آنذاك على المستويين البصرى والروحى. فإذا تأملنا عمله (دير البراموس ١) الذى أنجزه عام ١٩٢٩م سنجده يتفاعل عقائديًا على المستويين الظاهر والباطن مع ذلك الدير الذى كان يتردد عليه كثيرًا فى موقعه بوادى النطرون؛ حيث يركز هنا على معماره الخارجى من خلال تصوير واجهته الرئيسية الحاضنة لإحدى بواباته المتوجة بصليب من ذات نسيج الحوائط، والذى يرد عليه صليب آخر أعلى الدير، وبينهما نافذتان صغيرتان من

لديه قدرة على تحويل مفردات المنظر إلى بناء متماسك خارج السطوة الفيزيقية الحاكمة لعين الفنان



التى تميز الأديرة دائمًا. وقد حرص الفنان بذكاء روحى لافت على تصوير جسد الدير باللون الأبيض البهى المصفر، متناغمًا مع لون السماء والأرضية التى ظهر عليها خمسة من القساوسة والرهبان بلباسهم الأسود المألوف وهم جاثون على ركبهم، بينما رؤوسهم تتأمل الأرض بشكل جماعى وكأنهم يرددون بعض الترانيم الكنسية فى همس وخشوع، إضافة إلى أحجامهم البدنية التى تضاءلت بجوار الدير كصرح معمارى وروحى فى آن، وهو ما أكده جورجى بتلك المسافة الضخمة الفاصلة بين أدمغة هؤلاء الزهاد وأعلى نقطة فى مبنى الدير، والتى كونت رأس مثلث مجسم بدا وكأنه يخترق قشرة السماء، ليبدأ سيلان الضوء من أعلى إلى أسفل قبل أن يتحول رويدًا رويدًا إلى ما يشبه الفيض الإلهى الساقط على هؤلاء الرجال الأطهار. وربما هنا تلعب الخامة المائية السيالة دورًا محوريًا فى مد المشهد بالشفافية المادية اللازمة لقرينتها الروحية التى بدا حبيب على مشارف الولوج إلى عالمها الرحب الملائم لانتمائه المصرى والمسيحى معًا، بما يرسخ لانحيازاته الواضحة لتراثه الدينى والتاريخى والجغرافى.

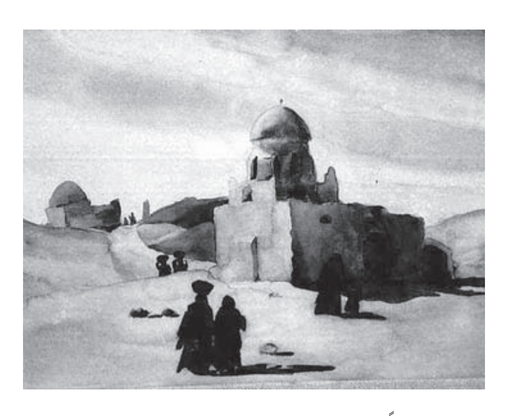
وقد نتأكد من هذا فى عمله (المائدة) المنجز عام ١٩٣٤م؛ حيث يشتبك الفنان من خلاله بصريًا وروحيًا مع الدير من الداخل عبر اثنين من الرهبان جلسا إلى مائدة حجرية ممتدة عبر أريكة من نفس النسيج والطول، إذ بديا بملابسهما السوداء المعهودة وهما يتناولان الطعام فى حضرة راهبين آخرين ظهرا فى عمق الصورة عند نهاية المائدة مرتديين زيًا برتقالى اللون، وقد وقف أحدهما يتلو بعض آيات الإنجيل، بينما جلس الآخر على الجانب المقابل من المائدة يمارس ذات الطقس الذى يميز الكنائس والأديرة فى كثير من الأحيان التى يمتزج فيها تناول الطعام ببركة آيات الكتاب المقدس. أما براعة الفنان فى بناء المشهد بصريًا وروحيًا فقد بدت عبر قدرته اللافتة فى السيطرة على عين المتلقى من مقدمة التكوين الذى يتصدره فتحة جانبية ظللها السواد الدال على عمق يؤدى لأحد أروقة الدير قبل أن يرتحل بعين الرائى من خلال مروره بعدة أقبية مطلية باللون الترابى المهجن




بالأزرق الزهرى الموحى بتسييل حائطى نابع من ملامس الألوان المائية التى وظفها جورجى هنا بمهارة واضحة. وقد ظل يسرى فى المشهد تدريجيًا نحو الداخل حتى وصل إلى جوفه الغارق فى النور الفياض، حيث بدا الراهبان وهما يسبحان بداخله مع تلك النافذة الرابضة عند منتهاه كنقطة لبداية العودة نحو صدر التكوين ثانية، مرورًا بالتدفق النورانى العكسى الذى يظهر وكأنه سجادة ربانية بهية تكسو المائدة والممر الموازى لها من الداخل إلى الخارج، بما يؤكد وعى حبيب جورجى بمعمار المشهد وأعمدة ارتكازه الشكلية، علاوة على تمكنه من تضفيره مع إدراكه الروحى شديد الحساسية الذى يتوافق مع ملكاته الدقيقة فى تطويع شفافية خامة الألوان المائية لصالح رسالته التعبيرية القائمة على التناغم بين المادة كوسيلة والرعشة الوجدانية كغاية يبحث عنها فى بئر التلقى. وقد نجد هذا الشغف الروحى العقائدى كذلك فى عملى (دير البراموس ٢ المنفذ لاحقًا عام ١٩٤٨م، و(نحو الدير) مجهول التاريخ، علاوة على أعمال أخرى فى هذا السياق الذى يميز جورجى كسندباد مصرى مسيحى فى رحاب المشهد.

ومن نطاق الجذب الروحى إلى البهجة الجغرافية ينتقل الفنان السندباد إلى رحاب الطبيعة فى عمل (منظر من القصر) الذى أنجزه عام ١٩٣٤م من خلال رؤية بزاوية حادة من شرفات أحد القصور لمساحة من الفراغ المترامى الأصفر بلون الرمل، والمسكون فى يمين الصورة بسور حديقة حبلى بالأشجار والنخيل الذى بدا متفجرًا باللون البنى المحمر، بينما احتضن خط الأفق أشجارًا ونخيلاً من نفس النسيج مع مجموعة من البيوت الطينية التى بدت قممها الملفوحة بضوء الشمس كقطع من الذهب الأصفر النفيس، فى الوقت الذى اقتربت أبدانها من الجنس اللونى للأرضية الفسيحة. وقد دفع جورجى بثلاث نساء إحداهن بزيها القروى الأسود الذى

يظل حبيب جورجى جوالاً فى رحاب المرئى واللامرئى بين براح الروح وضوابط العقل عبر الأديرة والحدائق والشواطىء والمزارع والمراعى والطرق والجداول والشلالات



صنع ثقلاً فى الميزان البصرى عند مقدمة المشهد، أما الأخريان فبدتا بنفس الرداء، بيد أنه مكسى بذات لون الأشجار البنى المحمر، بما أحدث تجانسًا فى الغزل اللونى العام للتكوين الذى ظهرت السماء كركن محايد فيه ساهم فى تأطير المنظر داخل حيز من التركيز البصرى، رغم حالة الزهد اللونى السائدة فى نسيجه، الأمر الذى جعله متماسك العرى، ليكشف عن وعى بنائى ولونى مبكر عند جورجى أورثه لتلاميذه فيما بعد.

ثم ينسحب حبيب جورجى إلى المنظر الطبيعى المغلق فى عمل (حديقة الحيوان) المنفذ عام ١٩٣٩م، حيث يغلق تصميم الصورة يمينًا ويسارًا بحزمة من الأشجار العتيقة التى تميز حديقة الحيوان بالجيزة آنذاك. وقد حرص على تدرجها اللونى من الأخضر الداكن حتى الأصفر المحمر، مرورًا بما بينهما من تباينات لونية ظلية مهجنة بنسيج زهرى. ثم نجده ينطلق من إطار هذه النافذة نحو فيض لافت من الضوء القريب إلى سمات النور متعدد المصادر الذى نراه يسير من صدر المشهد نحو عمقه، بداية من صحبة الأزهار فى المقدمة، ونهاية بمجموعة أخرى من الأشجار التى بدت كالعهن المنفوش السابح فى هالة من الضياء، ليتحول الشكل من الواقعية المحكومة بصريًا بضوابط البعد الثالث إلى الروحانية السرمدية اللانهائية الموصولة بنفحات المطلق. وقد تكرر هذا نسبيًا فى عملين أحدهما غير مؤرخ يسميه الكاتب (موسيقى الأشجار)، بينما يسمى الآخر





(أشجار على الجدول) الذى أنجزه الفنان عام ١٩٥٣م، حيث يؤسس فيهما للمروق بين معمار الشجر نحو ينابيع الضياء المتجدد، وربما نجد رابطًا بين هذا المشهد والآخر الكنسى داخل الدير فى عمل (المائدة)، من خلال الوشيجة اللافتة هنا بين الجغرافى والروحى عند حبيب جورجى الذى تظهر شخصيته على بساط متعاشق نسيجيًا لا يقبل التجزئة بين خيوطه المختلفة، وهو ما أثر على تناوله للطبيعة المرئية كما سنرى لاحقاً. وفى هذا السياق سنلحظ أن خامة الألوان المائية السيالة لها دور كبير فى صياغة التكوين ارتكانًا إلى الشفافية المشتركة بين المحورين المادى والنفسى على الصراط الدقيق الفاصل بين المرئيات وما وراءها.

ثم يخرج السندباد حبيب جورجى ثانية إلى فضاءات الطبيعة فى عمل (الجرن) -التسمية من وحى الكاتب- الذى أنجزه عام ١٩٤٥م من خلال تصويره للجرن الذى يتم فيه دريسة الأرز والقمح بريف مصر. وقد بدا حبيب هنا متآلفًا مع المنظر الذى أرجح أنه كان موجودًا بداخله فعلاً، حيث بدت حزم القمح المكسية بضوء الشمس متناثرة فى مقدمة المشهد كسبائك ذهبية معدة للصياغة، وعلى الجانب الأيمن ظهرت أربع فلاحات بزيهن الريفى بجوار هرمين من القمح، جلست اثنتان منهن على الأرض، بينما وقفت الثالثة تحاورهما بفرحة متوقعة حول الحصاد البهيج، فى حين بدت الرابعة خلف القمح تواصل العمل. أما عمق المشهد فقد دفع فيه جورجى بالقمح المدروس ونورجين متعاكسين تجرهما الدواب ويقودهما فلاحان، فى إيحاء بدوران الشغل فى الجرن تجسيداً للبعد الحركى فى الصورة التى حرص الفنان على ميزانها البصرى بتلك الشجرات الثلاث المنتصبات فى

كان حريصًا على التدرج اللونى فى لوحاته مستلهمًا فضاءاته اللونية من الطبيعة

قلب التكوين، والمتوجات بتوريق فائر ساعد على الشعور به قدرة حبيب على صنع اللمسات المائية المونوكرومية الخضراء المتفجرة، وهى التقنية التى انسحبت على بقية المشهد عبر سيلان مائى محسوب بدقة ؛ فأمد نسيجه بطزاجة بصرية ومتانة بنائية فى آن.. أما الأرض فبدت بلونها الترابى المضئ متناغمة مع لون السماء الذى اقترب من نسيجها المحايد، وهو ماسمح للفنان بإسدال ستارة ضوئية على الأفق الحاضن لعقد من البيوت والأشجار التى خيل للرائى أنها أجنة تشرع فى الميلاد. والعمل هنا فى مجمله يجبر عينى المتلقى على التجوال بشكل مستمر فى كل أركانه رغم السكينة التى تسود الطبيعة بشكل عام، إلا أن جورجى حولها إلى لقطة كلية حبلى بالنزال بين السكون والحركة، بين الهدوء والصخب، من خلال مهاراته المدهشة فى توظيف خامة الألوان المائية الفياضة بالحراك الذاتى الذى سيطر عليه ببراعة نابعة من خبرة مضطردة أدت إلى دمج المادة الوسيطة والرسالة الجمالية فى وعاء واحد عبر إدراكه للغنائية التصويرية داخل فضاءات المشهد كسندباد رحال من بقعة جغرافية إلى أخرى، مستثمراً موسيقى الفراغ وترانيم الماء معاً فى الأعمال المسماه من الكاتب (الطريق)، (بيوت وأشجار)، (منظر طبيعى ١)، والتى أنجزها جميعًا فى عام ١٩٤٨م، علاوة على عمل (منظر طبيعى ٢) غير الممهور بتاريخ؛ لكنه يتسق مع الفكر البصرى المنهجى للثلاثة أعمال السابقة.

ويواصل حبيب جورجى مع مطالع العقد السادس من القرن العشرين اشتباكه البصرى مع معطيات المشهد وتهجينه بأحد العناصر العضوية الحية أو المعمارية. ففى عمل (القلعة) الذى نفذه عام ١٩٥٠م نجده يصور منطقة القلعة بالقاهرة من خلال تقسيم المنظر بنسبة الربع إلى الثلاثة أرباع، إذ يجسد الأرض الترابية باللون الأوكر فى الأول، بينما فى الثانى يفرد نطاقًا فسيحًا للسماء وهى محتشدة بموار سحابى وكأنه أمواج بحرية متلاطمة بين الأزرق والأبيض المشبعين بالأشعة النهارية المؤطرة لوقت ما قبل الغروب، علاوة على بعض السحب البنية المنيرة المقتربة من لون التراب، وهو ما خلق تناغمًا إيقاعيًا متوازنًا بين الأرض والسماء؛ الأمر

الذى دفع جورجى هنا للعزف على أوتار الأفق بمزيج من البيوت والمساجد والكنائس والأشجار؛ حيث بدت جميعها كسلم موسيقى بصرى يلعب عليه الفنان بين دفتى المشهد ليسيطر على عينى المتلقى صعودًا وهبوطًا من أسفل إلى أعلى والعكس دون خلل أو تصدع فى الرؤية، خاصة مع البناء المشابه الخلفى المغمور بضياء الأفق، والذى يساهم فى تثبيت عمق اللقطة مقابل الحركة الحيوية فى مقدمتها، والبادية كبؤرة جاذبة للعين يتمحور حولها غزل التكوين عبر دوران يعتمد فى جزء منه على شفافية الخامة وسيلانها الفياض.

وامتداداً لهذا النهج التصويرى نرى جورجى فى العمل المسمى من الكاتب (المرعى)، والمنفذ عام ١٩٥٨م؛ حيث يمد فيه البساط المونوكرومى الأرضى حتى أحضان منتهى الرؤية، مضفرًا إياه مع بعض المسطحات المائية المنسابة نحوه، بينما نجده يكمل تكوينه بتلك السماء الحبلى بالسحب المزيجة بين الأزرق الرائق والبنفسجى المضىء وما بينهما من أبيض بهى بدا كرباط لتعاشيق فسيفسائية ربانية. وبين النغمات البصرية للأرض والسماء يبدو خط الأفق كلحام لكتاب إلهى يضم الصفحتين قبل أن تنبت فى كنفه حزمة من الأشجار والبيوت المغتسلة بسيل من الضى. حتى يشق جورجى هذه التعادلية الساكنة نسبيًا بخروف بنى مصفر وثلاث بقرات سمان بنية محمرة فى أوضاع متباينة؛ حيث ظهر الأربعة كمصدر لفعل إيقاعى يشق صمت المشهد بشكل محسوب بين أضلاع التكوين عبر العلاقة الموسيقية البصرية اللافتة بين الكتلة والفراغ، وقد نتأكد من تلك المنهجية التصويرية فى العمل مجهول التاريخ الذى يسميه الكاتب (خصوبة فى الشلالات)، حيث زيادة معدل الحيوية الحركية للكتلة داخل الفارغ عبر انحدار بصرى للعين من أعلى إلى أسفل قبل أن تعاود الدوران ثانية بالعكس، وهو ما يشير إلى قدرة الفنان على التحكم فى النسب التصويرية بين كتل المشهد ونطاقها الحاضن لها من خلال خامة مائية صعبة المراس.

وفى مجموعة أعمال متجانسة المفردات نجد حبيب جورجى يعزف على أوتار العلاقة بين المراكب والبحر والبشر عبر زوايا مختلفة وإيقاعات بصرية متباينة. ففى عمل (أبو قير ١) المنجز عام ١٩٥٨م نجده يدفع بأربع من مراكب الصيد الشراعية الراسية على شاطىء أبى قير بالإسكندرية؛ إذ يدمج تفاصيلها الخشبية النسجية مع الصيادين العاملين عليها من خلال تركيبة لونية تجمع بين البنى والأسود والترابى فى بدن المراكب، مقابل التوليفة المعهودة للسماء والبحر من الأزرق والأبيض، علاوة على البساط الرملى الأوكر المشبع بالضوء النهارى، وذلك عبر لمسات دقيقة محسوبة للألوان المائية التى سيطر عليها جورجى هنا على صعيدى الملمس والبناء، وهو ماظهر بمهارة لافتة فى مراكب أخرى







لمساته دقيقة محسوبة لونيًا تنم عن مهارة عالية فى استخدام الألوان المائية التى سيطرت على عالمه

على امتداد البصر يسار الصورة، خالية من الحد الأدنى للتفاصيل، إذ بدت كهمسات لونية سريعة قبل أن تغوص تدريجيًا فى جراب التلاشى. وقد حرص حبيب على غرس المراكب فى حوض الأفق عند ربع المشهد السفلى الذى جسد فيه أمواج البحر الهادئة نسبيًا، فى مقابل إحداث ثورة فى السماء الحبلى بفيض من السحب البيضاء المتحركة، بما خلق مركزًا للإيقاع السريع فى ثلاثة أرباع الجزء العلوى من الصورة، والذى تحول إلى نقطة ارتحال لعين المتلقى المنطلقة من تلك المنصة البصرية المتمثلة فى صحبة المراكب، والمدهش هنا هو استثمار جورجى لسطح الورق الأبيض غير الممسوس بالألوان فى الإيحاء بحركتى السحب وموج البحر، بما يعد علامة على خبرة تراكمية فى التعامل مع تلك الخامة الصعبة التى امتلك مفاتيح ترويضها دون كبح لجماح تدفقها الذاتى. وبنفس المنهج التقنى والبصرى نرى أداء جورجى فى عمل (أبو قير ٢) المنجز فى ذات العام ١٩٥٨م، ولكن من زاوية أكثر شمولية تبدو فيها عناصر المشهد من الصيادين والمراكب بأحجام أقل وكأنها بقع إيهامية على





صفحتى السماء والأرض.
ثم ينتقل حبيب جورجى إلى حيز إيقاعى بصرى أكثر تفصيلاً وتركيزًا على مفردات المشهد البحرى فى العمل مجهول التاريخ المسمى من الكاتب (مركبان)، والذى نرجح إنجازه فى نفس فترة عملى (أبو قير ١، ٢)، حيث يدفع الفنان لبؤرة المشهد بمركبين شراعيين راسيين على الشاطىء بكل تفاصيلهما من البدن والسوارى والمجاديف الخشبية والأشرعة النسجية المسدلة فى بطنيهما، وقد حرص حبيب هنا على الإقتصاد اللونى وحصره فى الأسود الكاسى لقاعدتى المركبين، والحنائى المميز لأشرعتيهما، والترابى الذى بدا قاسمًا مشتركًا بين لونى الأرض الرملية والسماء الصافية، وهو ما يشير إلى فعل رمزى عند الفنان يستتر وراء أدائه الواقعى المعتمد على المحاكاه المباشرة، إضافة إلى قدرته على تحويل مفردات المنظر إلى بناء متماسك خارج السطوة الفيزيقية الحاكمة لعين الفنان، وهو ما يلفت الانتباه لمهارة متزايدة لدى جورجى فى السيطرة على خامة الألوان المائية السيالة لصالح معمار تصويرى شديد المتانة.
ثم يبدأ حبيب فى خفض تركيبة الصورة من الثنائية للأحادية فى العمل مجهول التاريخ الذى يسميه الكاتب (مركب)، حيث يدفع بمركب صيد خشبية راسية نسبيًا على الشاطىء بلونها البنى الكاسى لبدنها والمجاديف والسوارى، ممزوجًا بالرمادى والأزرق المخضر الرافد من سطح مياه البحر الهادىء، بينما بدت السماء فى حالة من الصفاء والحياد الحركى الذى ترك الفرصة لإيقاع متصاعد عبر بعض حبال المركب الواصلة بين سواريه وجسمه الأصلى، علاوة على اللمسات

منحت الخامة المائية السيالة لوحات جورجى مزيدًا من الحيوية عبر أداء الفرشة الذى يعتمد فيه على المس السريع دون تنميق

الراقصة باللونين الأصفر والبرتقالى الذين يعكسان جزءًا من عناصر المركب فى الماء، بالتضافر مع بعض الخطوط السوداء الخاطفة. وربما يأتى هنا دور الخامة المائية السيالة فى منح المشهد مزيدًا من الحيوية عبر أداء الفرشاه الذى يعتمد فيه الفنان على المس السريع دون تنميق أو غرق فى التفاصيل على الصعيدين التكوينى واللونى، وقد تكون هذه الديناميكية المتصاعدة نتيجة ذلك التحول من البناء ثنائى التركيب إلى الأحادى، بما يفسح الطريق أمام الفنان للتركيز على روح المشهد رغم اعتماده على آلية المحاكاه، وقد نتأكد من هذا المنهج التصويرى فى عملين مجهولى التاريخ يسميهما الكاتب (مراكب على الشاطئ)، (رحلة فى النيل) على نفس المنوال التصويرى الذى يعتمد فيه حبيب على المنظر البحرى الغنى بالمفردات الساكنة بين الأرض والسماء.
وامتدادًا للتعددية البصرية التى انتهجها حبيب جورجى قبل أن تؤثر على أجيال تالية له من تلاميذه، نجده يتجه إلى توظيف عنصر الورد فى إثراء المشهد بمهارة لافتة فى استخدام خامة الألوان المائية، وذلك عبر عملين يسميهما الكاتب (صحبة ورد ١، ٢)، حيث يعتمد فى العمل الأول المنجز عام ١٩٥٥م على الآلية التفكيكية من خلال حفنة من الورد البلدى بين أحمر وأصفر، بين لوزات شارعة فى التفتح ووردات مكتملة النمو، داخل أجواء يمتزج فيها الرمادى بالأزرق والبنفسجى من خلال رشحات مائية إمتدت إلى جسد الورد نفسه؛ لتؤطر خصوصية الخامة وتغذى التكوين بمزيد من الحيوية، وقد أحاط جورجى صحبة الورد المتناثرة بوريقات خضراء تحميها وتدفعها للتماسك مقابل ذلك الإيقاع الموحى بطيران الورد بعد فراره من الجاذبية الأرضية داخل المجال البصرى الدوار الذى سرب شعورًا إيهاميًا بمقاربة الورد على الانعتاق من تربته فى طريقه إلى الصعود نحو السماء، بما أحدث إثارة للمتلقى قد تصل لديه إلى الحس الشمى الذى يمتزج هنا بالسمعى والبصرى كنجاح مبكر لحبيب جورجى فى التأسيس لمحاكاة جديدة تتجاوز حدود المرئى.
أما فى العمل الثانى الذى أتمه عام ١٩٦٠م فنجده

يقلل من مساحة الفراغ المحيط بمجموعة من الورد البلدى الأحمر المتوهج، لينقل الإيقاع البصرى إلى اللون نفسه؛ حيث ذلك الاحمرار الطاغى الذى يبتلع الخضار الحاضن له عبر وريقات الورد، وهو ما يرسخ لسكون نسبى فى عموم المشهد قبل أن يشقه بتلك اللمسات المائية الراشحة فى عمق اللقطة، والتى تؤدى إلى إحساس متصاعد بالبعد الثالث البادى على استحياء عبر ارتحال تدريجى بين ضبابيات منيرة تظلل المنظر من أعلى. وهنا قد يأتينا يقين بقدرة حبيب جورجى على التحكم فى سرعة إيقاع تكوينات الورد بين الطيران والمثول. بين الانفلات والارتباط، بعيدًا عن حاكمية تأثير المفردات المرئية وحيويتها البصرية التى يستطيع محاورتها بمهاراته اللافتة فى غزل الصورة بالألوان المائية فياضة الحركة والشفافية فى آن؛ حيث تلك الحنكة فى المواءمة بين المادى والروحى على أسطح ورقية بدت بمثابة سطح النهر الذى يخفى فى باطنه لآلئ المستور وراء باقات الورود.

وأعتقد هنا أن المنظومة الإنسانية المحرضة لحبيب جورجى على الإبداع لا تكتمل إلا بالوجه البشرى، سيما أن مسطحاته التصويرية تتغذى على الرافدين الروحى والبصرى كما عرضنا بين سطور هذه الدراسة، وهو مادفعه إلى التعامل مع بعض الوجوه الآدمية رغم صعوبة تناولها بخامة الألوان المائية على الجانب التشريحى، وقد نرى هذا فى ثلاثة وجوه أنثوية مجهولة التاريخ ركز فيها الفنان على بساطة وتلقائية المرأة المصرية؛ ففى العمل الذى يسميه الكاتب (وجه أنثوى ١) يدفع جورجى بوجه امرأة تجمع فى ملامحها بين الأنوثة والطفولة، حيث ذلك الفضاء الضبابى المنسوج من هلاميات يمتزج فيها الرمادى بالوردى والأزرق والأخضر، مضفرًا إياها مع الوجه نفسه؛ فبدا الإثنان كجزء أصيل من النسيج العام للمشهد الذى أمده الفنان بالتوازن البصرى عبر بقع عفوية داكنة على رأس الأنثى من الأسود والأحمر. وقد برز الدور المحورى للخامة المائية السيالة هنا من خلال الملامس الناتجة عن التشرب والرشح على ورق خشن، والذى يتراوح فعله بين تحكم حبيب بفرشاته فى الدفقة اللونية على الورق والحركة الذاتية الفيضية للخامة نفسها، بما سرب شعورًا مختلطًا بين التلقائية والرصانة استطاع من خلاله أن يكشف عن براءة وفتنة الوجه الطفولى الأنثوى. وقد سار على نفس النهج نسبيًا فى العملين الذين يسميهما الكاتب (وجه أنثوى ٢ و ٣) عبر التقاطه لروح ملامح اثنتين من الفلاحات المصريات بغطائى رأسيهما المنسدل على كتفيهما قبل أن تهرب منهما خصلات من الشعر الأسود المفرود على جبينيهما. وقد مال الفنان إلى اللمسات الخاطفة الملخصة السريعة اللاقطة لروح الوجه دون السقوط فى فخ التفاصيل التى قد تناوئ







تنم لوحاته عن قدرة فائقة على الدمج بين مكونات الطبيعية عبر لوحاته التى اتسمت بالخصوصية الشديدة

طبيعة الخامة العصية على السيطرة. أما التركيبة اللونية فى العملين فقد اقترب جورجى بها من نسيج الأرض النابتة؛ حيث ساد الأخضر ملابس ومحيط وجه السيدتين، بينما اكتسى وجهيهما باللون البنى المحمر المحفوف بالسمرة كمعظم نساء مصر؛ ليظل الفراغ المحيط بوجهيهما بمثابة مصب بصرى تسترخى فيه العين بعد اندماجها مع ملامح بشرية بمذاق التربة المصرية.

ويظل حبيب جورجى جوالاً فى رحاب المرئى واللامرئى بين براح الروح وضوابط العقل عبر الأديرة والحدائق والشواطىء والمزارع والمراعى والطرق والجداول والشلالات والمصائد وباقات الورود ووشوش البشر، كتركيبة انسانية بانورامية غنية أثرى من خلالها مسطحاته الورقية بمائياته اللونية الشفافة على المستويين المادى والوجدانى، وهو السلاف البصرى الذى أورثه لتلاميذه لاحقًا؛ لذا عندما رحل جسديًا عن عالمنا فى الثانى والعشرين من أكتوبر عام ١٩٦٤م كان قد أصبح رائدًا حقيقيًا للتربية الفنية ولفن الألوان المائية الذى تطور فيما بعد تقنيًا وإبداعيًا لتنكشف الآن بعد مائة وثلاثين عامًا من ميلاده البصمات الطليعية لهذا السندباد المحلق فى فضاءات المشهد.

الثقافة الجديدة أجندة أكتوبر

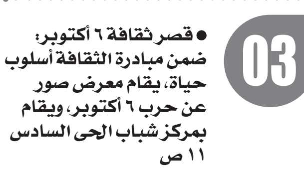
هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر



- **قصر ثقافة بنها: معرض كتب بالمكتبة العامة عن حرب أكتوبر، يستمر حتى ١٣ من ذات الشهر من ٩ ص إلى ٩ م.**
- قصر ثقافة الأقصر: عرض فنى لفرقة الأقصر للموسيقى العربية ٦ م
- **قصر ثقافة أسيوط: لقاء نادى الأدب وندوة ثقافية ومناقشة أعمال الأعضاء ٧ م**
- قصر ثقافة المحلة الكبرى: معرض كتاب عن «حرب أكتوبر ورجالها»، ويستمر حتى ١٥ من ذات الشهر ١١ ص



- **قصر ثقافة بنها: فى إطار برنامج «عطر الأحباب» الذى تنظمة إدارة الثقافة العامة، تقام ندوة للأديبة الراحلة «نعمات البحيرى»، يتحدث فيها: صفاء عبد المنعم، أحمد عامر، فؤاد مرسى، يديرها طارق عمران ٦ م**
- قصر ثقافة جاردن سيتى للطفل: يقيم بمدرسة الفلكى ورشة بالصالصال عن حرب أكتوبر ١٠ ص
- **قصر ثقافة روض الفرج: حوار عن بعض الشخصيات فى حرب أكتوبر ١١ ص**



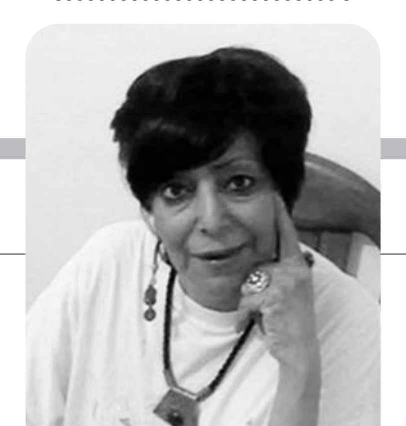
- **قصر ثقافة ٦ أكتوبر: ضمن مبادرة الثقافة أسلوب حياة، يقام معرض صور عن حرب ٦ أكتوبر، ويقام بمركز شباب الحى السادس ١١ ص**
- قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «أكتوبر وحكايته» ضمن نشاط التمكين الثقافى، بمناسبة ذكرى انتصار أكتوبر، وتقام المحاضرة بجمعية التثقيف الفكرى ١١ ص



- **قصر ثقافة روض الفرج: السيرة الذاتية لـ «سيد درويش» وأهم أعماله الموسيقية ١١ ص**
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «الأدب الغربى وتأثيره على النص الشعرى» أون لاين ٦ م
- **قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «أهم أعمال بليغ حمدى» بمناسبة ذكرى ميلاده ٨ م**



- **قصر ثقافة دمنهور: لقاءات مفتوحة مع شعراء دمنهور ٧ م**
- قصر ثقافة أسيوط: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م



06

● **قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة بنها للموسيقى العربية ٧م**

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦م

● **قصر ثقافة الإسماعيلية: احتفالية بمناسبة ذكرى نصر أكتوبر المجيد، بإقامة عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية، وعرض فنى لفرقة الفنون الشعبية للأطفال ٨م**

● قصر ثقافة مرسى مطروح: عروض فنية لفرقة مطروح القومية للفنون الشعبية، وتقام بالنادى الاجتماعى ٧م

● **قصر ثقافة شبين الكوم: عرض لفرقة المنوفية للموسيقى العربية ٧م**

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨م

07

● **قصر ثقافة كفر الدوار: حفل فنى لفرقة أطفال كفر الدوار، احتفالا بانتصارات أكتوبر ٦م**

08

● **قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨م**

09

● **قصر ثقافة جاردن سيتى: يقيم ورشة بمدرسة الوحدة العربية، عن المولد النبوى الشريف ١٠ص**

11

● **قصر ثقافة العريش: يقيم القصر ندوة «فى إطار برنامج التراث والمأثور الشعبى ودوره فى مواجهة التطرف الفكرى»، يتحدث فيها: مسعد أبو بدر، د. سمير محسن، حسونة فتحى، يديرها حاتم عبد الهادى ٦م**

● قصر ثقافة الأقصر: عرض فنى لفرقة الأقصر للموسيقى العربية ٦م

● **قصر ثقافة أسيوط: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٧م**

12

● **قصر ثقافة الجيزة: ورشة فنون تشكيلية بمناسبة المولد النبوى الشريف ١٠ص**

13

● **قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «أمير الشعراء ورائد الشعر العربى المسرحى أحمد شوقى» ٨م**

● قصر ثقافة العريش: عرض للموسيقى العربية بمناسبة أعياد أكتوبر ٧م

● **قصر ثقافة طنطا: احتفالية للموسيقى العربية عن الفنان بليغ حمدى ٦م**



16

● **قصر ثقافة الأقصر: عرض فنى لفرقة الأقصر للموسيقى العربية ٦م**

● قصر ثقافة الإسماعيلية: احتفالية بمناسبة العيد القومى لمحافظة الإسماعيلية، تتضمن عرض فنى لفرقة الفنون الشعبية، عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ٨م

● **قصر ثقافة طنطا: محاضرة بعنوان «الموسيقى والغناء» ٦م**

17

● **قصر ثقافة أسيوط: ورشة فى فن كتابة القصة القصيرة، وتستمر حتى ٢١ من ذات الشهر ٧م**

● قصر ثقافة المحلة الكبرى: يوم ثقافى يتضمن محاضرة عن «أكتوبر والعمل التطوعى» ١١ص

18

● **قصر ثقافة الجيزة: ورشة فنية لرسم أشكال من الطبيعة باستخدام الألوان المختلفة ١٢ظ**

● قصر ثقافة كفر الدوار: حفل فنى لفرقة كفر الدوار للموسيقى العربية ٨م





19

● قصر ثقافة القصر: محاضرة بعنوان «دور الثقافة فى التنمية الثقافية» ١٠ ص

20

● قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٨ م

● قصر ثقافة طنطا: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٦ م

21

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م

23

● قصر ثقافة المنيا: فى إطار برنامج «العودة إلى الجذور»، يستضيف أشرف عتريس فى ندوة يتحدث فيها: د. محمد سمير عبد السلام، عصام السنوسى، سفيان صلاح، يديرها شوقى السباعى ٦ م

● قصر ثقافة شبين الكوم: عرض لفرقة الموسيقى والغناء الشعبى ٧ م

24

● قصر ثقافة السويس: الاحتفال بالعيد القومى لمحافظة السويس ٦ م

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة بنها للموسيقى النحاسية ٧ م

● قصر ثقافة العريش: أمسية شعرية للشاعر حاتم عبد الهادى ٧ م

● قصر ثقافة شبين الكوم: عرض لفرقة المنوفية للموسيقى العربية ٧ م

26

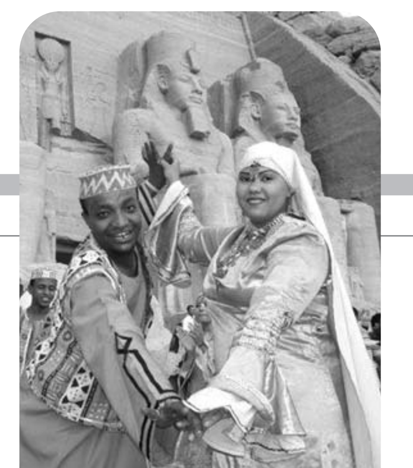
● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للفنون الشعبية ٦ م

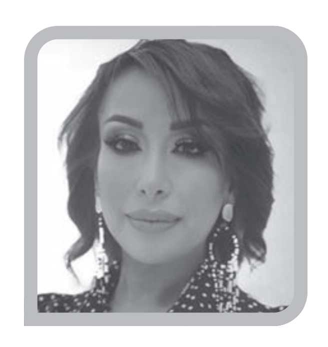
27

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة كورال أسوان ٦ م

28

● قصر ثقافة طور سيناء: محاضرة بعنوان «ما لا تعلمه عن الأعاصير وتغير المناخ» ١٠ ص





ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

تعيشى يا ضحكة مصر

لم يشأ على عبد الخالق أن يتخلّى عن السينما أبدًا. امتثل لبهائها وهيأ حياته وفق خطها البيانى، بهذا، بدا منسجمًا ومساره المهنى، حتى فى كبواتها كان حاضرًا سواءً عبر أفلامه أو مناقشاته أو حكاياته التى تخمش الذاكرة، وتسحب منها معان جديدة للحقيقة، أو على الأقل ما يمكن أن يمنحنا حصة من الاطمئنان.

أظنه فعل ذلك ببديهية واحد من أبناء زمن الحرب، فى البدء تخرج من معهد السينما ثم تمرد مع رفاقه: محمد راضى، رأفت الميهى، نبيهة لطفى، سامى السلامونى، سمير فريد، فتحى فرج، فؤاد التهامى، الفلسطينى غالب شعث، سعيد شيمى، على أبو شادى، يوسف شريف رزق الله، وآخرين، عقب نكسة ١٩٦٧، معتبرين أن الحركة الفنية والثقافية أسهمت بشكل ما فى الهزيمة، محاولين تقديم سينما مغايرة للسائد، فقاموا بتكوين جماعة السينما الجديدة.

الجماعة أنتجت له «أغنية على الممر» بمشاركة المؤسسة العامه للسينما، ليصنع لاحقًا مشواره الحافل بأفلام متباينة، متأرجحة بين موضوعاتها وسردها البصري، بين الوطنية والجاسوسية والتجارية: العار، الكيف، جرى الوحوش، البيضة والحجر، أربعة فى مهمة رسمية، شادر السمك، إعدام ميت، بئر الخيانة، الكافير، وغيرها فى قائمة حافلة بأكثر من ٧٠ عملًا، لكنها كاشفة عن مزاج مخرج يثيره شغف كامن فى تعلقه بالصورة وباللعبة السينمائية عمومًا، كذلك بمثابرته فى التوغل داخل النفس البشرية، مستعينًا بمسحة كوميدية تخفف من وطأة التعب الإنساني.

المثير أن فيلم «أغنية على الممر» الذى أنتج عام ١٩٧٢، يُحسب ضمن الأفلام الستة لحرب الساعات الستة فى أكتوبر ١٩٧٣، مع أنه مع نظيره «أبناء الصمت» (١٩٧٤) إخراج محمد راضى، يحكون عن حرب الاستنزاف، بينما «بدور» (١٩٧٤) تأليف وإخراج نادر جلال، «الوفاء العظيم» (١٩٧٤) إخراج حلمى رفلة، «الرصاصة لا تزال فى جيبى» (١٩٧٤) إخراج حسام الدين مصطفى، حتى أخر العمر (١٩٧٥) إخراج أشرف فهمى، العمر لحظة (١٩٧٨) إخراج محمد راضى، فهى أفلام لم تقدم سوى مشهد أرشيفى للعبور، ملحق بقصص حب هشة ومنقوصة، ورسخت لسؤال الخذلان السنوى: «لماذا لم تقدم السينما فيلمًا حقيقيًا عن حرب أكتوبر؟»..

فالعبور والنصر لم يحصلا على الاهتمام السينمائى الكافى، كما نالته مثلا الحرب العالمية الثانية فى السينما العالمية، قد يكون ذلك بسبب عدم خبرة السينما المصرية بأفلام الحروب، أو لضعف الإمكانيات وقلة حيلة المنتجين، لكن «أغنية على الممر» و«أبناء الصمت» أثبتتا غير ذلك، ربما لاعتمادهما على نصوص أدبية منحتهما عمقًا استثنائيًا؛ الأول عن مسرحية للكاتب على سالم، والثانى للروائى مجيد طوبيا ركز على تفاصيل إنسانية ومعاناة بشرية عاشها أفراد فى لحظات بؤس وواقع مأزوم، جنود مدفوعون بثأر ٦٧ كتبوا تاريخًا آخر على رمال سيناء فى حرب الاستنزاف التى استمرت نحو ثلاث سنوات.

«أغنية على الممر» إذن خرج من رحم الحرب، أغنية حزينة تجس نبض الإنسانية فى فيلم حربى انطلق أبطاله من واقع محبط إلى مصير غامض، خمسة جنود من المشاة فى الجيش المصرى، محتجزون تحت قصف العدو فى ممر استراتيجى كانوا يحرسونه فى صحراء سيناء، لم تصلهم أوامر بالانسحاب فى ١٩٦٧، فظلوا فى مكانهم صامدين، رفضوا التسليم وانقطعوا عن العالم بعد أن تلف جهاز اللاسلكى، نتعرف عليهم فى حصارهم الذى منحهم فرصة الحكى، واستدعاء الذكريات عبر فلاش باك، الحصار هنا ليس فكرة ذاتية اخترعها الفيلم، إنما هو واقع عاشوه وزادهم تحديًا لرفض الهزيمة.

صورة مغايرة فى فيلم يتكئ على الجرح ويقدم شهادته بصراحة فى نكسة ١٩٦٧ وأسبابها، معادلة يتشابك فيها الإنسانى مع الوحشى دون أن يختل التوازن.. يعد من أجمل أفلام على عبد الخالق، لم يصنع مثله حتى عندما كرر تجربته بفيلم حربى هو «يوم الكرامة» (٢٠٠٤)، يصدف أن أحداثه أيضًا قبل أكتوبر ١٩٧٣، تحديدًا بعد أربعة أشهر من النكسة، بما يمكن أن نعتبره «أكتوبر» آخر، أو بالأحرى عبور قامت به القوات البحرية المصرية، عملية عسكرية كبيرة أغرقت فيها إيلات، المدمرة الإسرائيلية التى اقتحمت المياه الإقليمية المصرية ودخلت بورسعيد.. نفذ المهمة مجموعة من ضباط وجنود القوات البحرية، لكل منهم قصته الحياتية الخاصة التى يستعرضها الفيلم بموازة حدثه الرئيسى.

ثمة ما يتفق عليه الفيلمان وهو التذكير بالبطولات المنسية، وصمود الجندى المصرى فى الحرب، وإن ظل «أغنية على الممر» هو الأعمق والأقرب إلى وجدان الجمهور، بسيناريو متماسك وذكي، وشخصيات تفاوتت فى حضورها بين القلق والسكينة، الغضب والرضا، الأسى والفرح، كل هذا ممزوج بالشجاعة فى المواجهة رغم وحشية العدو، ولعل الأغنية التى كتبها الأبنودى للفيلم، تختصر هذا المعنى:

أبكى.. أنزف.. أموت

وتعيشى يا ضحكة مصر.



للفنان الكبير حلمى التونى